

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

## I КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

*Випуск 33*

*Книга 2*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2021

УДК 78.01 (060.55)  
М 895  
doi: 10.31723/2524-0447-2021-33-2

**Засновник:** Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.  
Тридцять третій випуск, книга друга наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

**Крістоф Фламм** – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцигського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсис Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка); **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

*Статті, подані до редакції збірника, рецензуються членами редакційної колегії.*

*Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.*

*Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.*

*Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.*

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Степурко В. І.</i> Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів під впливом міфів або соціокультурного середовища.....	5
<i>Козінчук В. Р.</i> Стиль монументального історизму в українській іконографії Х–ХІІ ст.....	14
<i>Давиденко Л. Ю.</i> Жанрово-стильова специфіка камерно-вокальної творчості С. Василенка.....	27
<i>Шниг Ю. В.</i> «Флорентійська камерата» як платформа формування нової вокальної школи.....	42
<i>Яценко В. Р.</i> «Майдан-2014» Валентина Сильвестрова: загальні принципи поетики композиції .....	54
<i>Крепак К. В.</i> Стилістичні особливості жанру «кобзарське мистецтво» у сучасному соціумі .....	67
<i>Інь Цзяюань.</i> Гоголівський концепт у сучасній російській опері (на прикладі опери Ю. Буцка «Нотатки божевільного»).....	78

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Кучма О. П.</i> Стильові зміни в музиці останньої третини ХХ століття в контексті етичної концепції діалогу Емануеля Левінаса .....	88
<i>Опарик Л. М.</i> Комунікативні архетипи музично-виконавського висловлювання в аспекті фідеїстичного спілкування.....	100
<i>Джулай Г. А.</i> «Монтекі і Капулетті» В. Белліні: жанровий канон італійської романтичної опери у відтворенні «вічного» сюжету.....	114
<i>Яцула Г. В.</i> Явище музичної програмності у фортепіанній творчості Миколи Метнера.....	127
<i>Штирбул В. Ю.</i> Погляд на мистецтво як на породжуючу модель дійсності.....	139
<i>Холодкова О.</i> Риторичне inventio в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана.....	152

<i>Мкртчян Л. А.</i> Спектри фортепіанної творчості Арно Бабаджаняна: семантика камерності та концертності.....	163
<i>Чень Сяо.</i> Катартичні аспекти інтерпретативного синтезу як основи оперного образу.....	175
<i>Сун Хан.</i> Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.....	188

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Матійчин І. М., Кіндракевич Б. О.</i> Хоровий диригент Василь Яциняк (особистісний вимір).....	199
<i>Гончар О. Ю.</i> Музична драма Р. Вагнера «Парсіфаль» у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова.....	210
<i>Стародубцева О. О.</i> Творчо-педагогічні аспекти інтерпретаційної компетентності вокаліста .....	223
<i>Шпитальна І. М.</i> Акордеонне виконавство як ігровий феномен у контексті герменевтичного підходу.....	235
<i>Кочисв В. Г.</i> Особливості трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена: до проблеми побудови виконавської концепції (на прикладі сонат ор. 101, 106, 109, 111).....	246
<i>Домашич Н. Г.</i> Історична спадкоємність та семантична взаємодія українських балалаечних виконавських шкіл .....	258
<i>Борин О. В.</i> Розвиток дитячої вокальної творчості крізь призму професійної діяльності Оксани Лісовської.....	273
<b>До уваги авторів</b> .....	286
<b>Оголошення</b> .....	292

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.071.1:7.046(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-1>

**Віктор Іванович Степурко**

ORCID: 0000-0002-2648-4766

композитор, заслужений діяч мистецтв України,  
лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка,  
кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
[viktorstepurko@gmail.com](mailto:viktorstepurko@gmail.com)

### НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІД ВПЛИВОМ МІФІВ АБО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

*Метою статті є розкриття сучасного сприйняття світу, що характеризується нагромадженням фактів і подій, які викликають у творчої особистості розгубленість і недовіру до все нових протиріч, неспівпадінь з реальним буттям, формуючи її творче мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття. Методологія дослідження базується на дослідженнях Р. Барта, К. Бремона, А. Ж. Греймаса, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера та інших вчених, що розглядали принципи функціонування наративів у містеріях архаїчної доби в історико-культурологічній спрямованості, для виявлення в них спільного або відмінного із сучасністю. Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів розглядаються також у контексті досліджень М. Бахтіна, Е. Бенвеніста, Б. Гаспарова, Е. Падучева та інших, як співвідношення міфу і наративу, зважаючи на спільність в них метафоричності, образності та символізму. Наукова новизна. Вперше встановлено, що наративний посил у музичних творах сучасних українських композиторів є висловленням бажання*

авторів: повернути у суспільний простір інтровертний етос містичних навіювань древніх еротичних міфів, відродження старовинних міфологізованих історичних образів, міфологічних наративів «живої душі природи», синтезу ідей авангарду та язичницького фольклоризму, язичницької міфології й утаємничених обрядів карпатських мольфарів (магів), утворення наративів, не є пов'язаних з жодною конфесійною стилістикою християнських церков, що висловлюють власне розуміння поняття духовності тощо. **Висновки.** Виявлено, що наративне розуміння світу в усіх напрямках цивілізаційної культури – у міфах, легендах, казках, у музиці, кінематографії тощо – засновується на формуванні певних напрямків поведінки особистості як результату взаємодії зі світом. Завершення цього процесу позначається структуруванням і усвідомленням власного «Я» як автонаратора, що розвивається в соціальному середовищі у безперервному творчому русі.

**Ключові слова:** концепти творчості, творче мислення, наративний посыл, автонаратор.

*Stepurko Victor Ivanovych, Composer, Honored Artist of Ukraine, Winner of the National Prize named after Taras Shevchenko, Ph.D. Candidate, Professor at the Department of Academic and Variety Vocals and Sound Directing of the National Academy of Leadership in Culture and Arts*

#### ***Narrative concepts of creativity of modern Ukrainian composers under the influence of myths or socio-cultural environment***

**The purpose of the article** is to reveal the modern perception of the world, characterized by the accumulation of facts and events that cause confusion and distrust in the creative personality of new contradictions, discrepancies with real life, forming his creative thinking in a mythological way, based on combinations of different levels of perception. **The methodology** of the study is based on the studies of R. Bart, K. Bremon, A.J Greimas, K. Levi-Strauss, J. Lotman, W. Propp, P. Reeker and other scholars who have considered the principles of narratives in the mysteries of the archaic era in historical and cultural orientation, to identify in them common or different from modernity. Narrative concepts of contemporary Ukrainian composers are also considered in the context of research by M. Bakhtin, E. Benvenist, B. Gasparov, E. Paduchev and others, as a ratio of myth and narrative, given the commonality of metaphor, imagery and symbolism. **Scientific novelty.** It is established that the narrative message is an expression of the authors' desire: to return to the public space the introverted ethos of mystical suggestions of ancient erotic myths, the revival of ancient mythologized historical images, mythological narratives of the living soul of nature, synthesis of avant-garde ideas and pagan folklore, pagan mythology and secret rites of Carpathian molfars (magicians), the formation of narratives that are not related to any confessional style of Christian churches, expressing their own understanding of the concept of spirituality, etc. **Conclusions.** It is found that the narrative understanding of the world in all areas of civilization: in myths, legends, fairy tales, music, cinema, etc., is based on the formation of certain areas of personality behavior as a result of interaction with the world. Completion of

*this process is marked by the structuring and awareness of one's own "I" as a self-narrator, developing in the social environment in a continuous creative movement.*

**Key words:** *concepts of creativity, creative thinking, narrative message, self-narrator.*

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим фактом, що давні міфи постійно переосмислюються, але залишається нарративна сутність їх активного впливу на масову свідомість. У свою чергу, наявність образних уявлень про навколишній світ дає можливість утворювати в свідомості окремої людини своєрідну реальність у відповідності до її власного світовідчуття. У цьому сенсі у формуванні уявної образної сфери завдяки нарративним концептам та супроводжуваним їх емоціям музика знаходиться на першому місці.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Пізнавальні можливості міфу, як зазначають науковці, простягаються не лише до незвіданих далечинь Всесвіту, але й доторкаються священних глибин кожної соціальної структури, сягають не лише основ творчості, але є й джерелом закодованої інформації, банком універсальних формул філософсько-поетичного осмислення Всесвіту, відкривають енергетичний канал космічної енергії, є тим наратором, що висловлює потребу у пошуку сенсу життя, але є водночас як слабкістю, ілюзією, так і силою. Дослідження Р. Барта, К. Бремона, А. Ж. Греймаса, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера та інших вчених розглядали принципи функціонування нарративів у містеріях архаїчної доби в історико-культурологічній спрямованості, для виявлення в них спільного або відмінного із сучасністю, а в дослідженнях М. Бахтіна, Е. Бенвеніста, Б. Гаспарова, Е. Падучева та інших висловлюється теза про співвідношення міфу і наративу, зважаючи на спільність в них метафоричності, образності та символізму як культуротворчої парадигми для різних часів і народностей.

**Мета роботи** полягає у розгляді композиторської творчості під кутом зору впливу міфів або соціокультурного середовища. Нагромадження фактів і подій, які викликають у творчій особистості розгубленість і недовіру до все нових протиріч, неспівпадіння творчих поривань з реальним буттям формують її творче мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття: сенсорного, візуального, умоглядного, містичного тощо.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасний стан творчого процесу у постмодерністській моделі характеризується використанням практики спонтанної імпровізації, що спирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв'язку між «несвідомим» та світом реальності, висловлюється у композиторській творчості як художній образ і радикально змінює традиційні форми подачі і сприйняття звукової інформації. Новітні форми побудови композиційних структур, в контексті постмодерністського нарративу, вимагають і нових підходів у трактуванні естетичної сутності художнього образу, що містить ідеологію, сформовану певною спільнотою, яку й обслуговує.

Так наприклад, у симфонічному творі Святослава Луньова (1964) «Танці єдинокорів» відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру, напластуванням імпровізаційно-спонтанних рухів різних інструментів, особливо духових, відтворити масований гул, що через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні викликає образи еволюціоністської сентенції: «Як воно було, коли ми були ще тваринами». Такий нарративний посил є висловленням бажання автора повернути у суспільний простір інтровертний етос містичних навіювань древніх еротичних міфів. Цікавим є той факт, що виконання цього твору відбувалося в Києві у рамках фестивалю «Гоголь-фесті» в залі Мистецького арсеналу і супроводжувалося малюнками, розвішаними на стінах, відьмацького образу оголеної жінки на мітлі.

Оскільки специфіка міфу найбільш чітко виступає у первісній культурі, то розширення уваги сучасних композиторів до такого напрямку відбувається через відродження старовинних міфологізованих історичних образів. Характерним у цьому контексті є твір харківського композитора Юрія Алжнева (1949) «Кургаль Шу-Нун» (Симфонія священного каменя), присвячений нарративам української пра-історії, розшифрованим печерним наскельним написам ритуально-храмового комплексу Шу-Нун (протошумерською мовою – «Рука цариці»), який більше відомий у світі під назвою Кам'яна Могила (Запорізька область). У відповідності до міфологічних моделей, що включені до нових структур у мистецтві, вони переосмислюються і переживають нове життя. Так, оркестрова палітра твору є насиченою різноманітними ударними інструментами, а музичні інструменти в широкому об'ємі використовують різноманітні шумові прийоми: стукання по



деках інструментів, глісандо тощо. До цього слід додати ще й тісні алеаторичні імпровізаційні напластування звукових форм за рахунок хроматизованих сповзаючих мелодичних ліній. Все це утворює утаємничений образ давнини, що проглядається через «пил віків». Мелодика твору своїми обмеженими теситурними умовами натякає на зв'язок зі старовинною монодійністю. Основним принципом розвитку музичної форми є різкі контрасти певних фрагментів, що висловлює наратив періодично «оживаючих» на підсвідомому рівні історичних баталій у безмовній «пустелі віків».

Характерно, що композитор Ю. Алжнев є керівником фольклорного колективу Харківської філармонії і постійно використовує у своїй творчості давні мотиви, цікавиться міфологічною демонологією давніх часів. У цьому сенсі можна відзначити його твір «Концерт-рапсодія» (Пам'яті мольфара) для кларнета та фортепіано. Як відомо, мольфарами іменують на Карпатах віщунів-ворожбитів і мова тут, очевидно, про убивство релігійним фанатом-сектантом мольфара Михайла Нечая. Твір має кілька наративних спрямувань, які прочитуються за іконічними знаками: а) карпатський танцювальний нагреш, що постійно демонізується за рахунок варіативних змін і появи алогічних мелодичних стрибків у кларнета; б) сонорна фактура фортепіано, що нагадує ефект відлуння в гірських масивах й утаємниченість магічних дійств мольфара; в) мотив народної пісні карпатського регіону з характерним синкопованим ритмом, що може символізувати у даному контексті спорідненість душі мольфара з рідним краєм. Знову ж таки, розвиток музичної форми здійснюється тут за контрастним сценарієм — акцентовані удари у партії фортепіано періодично перемежуються із демонічним вихором кружляння у партії кларнета, що підхоплює за собою й фактуру фортепіано.

Цікавим прикладом впливу міфології на наративну концептуальність є твір «Геза» для флейти, віолончелі і контрабасу українського композитора угорського походження Золтана Алмаші (1975). Твір, очевидно, присвячений легендарній особистості князя Геза з династії Арпад, що сприяв об'єднанню угорських племен і християнізації країни. Стилістика твору сповідує мінімалістичний композиційний напрямок, основу якого складає одна заклична «трембітова» інтонація, що «тракується» інструментами у різних психологічних площинах як: а) енергійний фанфарний заклик, що не отримує

реакції у відповідь; б) запитання, що залишається без відповіді; в) роздум, що не приводить до дії; г) очікування нездійсненого, що розчиняється у повітрі як «ехо». З точки зору історичного міфу, адже йдеться про історичну особу, твір сповідує важливий наратив-заклик до єдності, тривоги за крихкість такої ситуації в соціумі й очікувань цивілізаційного поступу в цьому напрямку.

Цікавим також видається й використання 3. Алмаші міфологічних наративів «живої душі природи», в контексті стилістики «нової простоти». Так, у його творі «Жеб'є» для віолончелі, скрипки, кларнета, сопілки та відеоряду в основу покладено принцип звукотворення фонового типу. У цій інсталяції відеоряд є реальним відтворенням природних явищ – жаб'ячого квакання, бджолиного гулу, плину хмарин, хлюпання води, розквітання і згортання яблуневого цвіту тощо. Завершується твір майже розрідженим пуантилістичним прийомом, коли інструменти періодично, з великими паузами лише подають свої окремі звуки. Скидається на те, що наратив цього прийому апелює до завмирання, затухання природних явищ, а зважаючи на екологічну концептуальну спрямованість твору – проблеми нищення і «вмирання» природи.

Геннадій Ляшенко (1938–2017) у симфонічному творі «Карпатські новели» (IV ч. Фінал) висловлює наративи історичного періоду в Україні другої половини XX століття, що характеризується проникненням із західної Європи ідей модернізму, висловлюваних у найрізноманітніших напрямках: від атональності і серійних композиційних структур, до «неофольклорної хвилі», що сповідувала синтез ідей авангарду та язичницького фольклоризму. Використанням найскравіших оркестрових барв стиль твору висловлює концертну спрямованість. Тут відбувається ефектне поєднання новітніх авангардних композиційних структур та фольклору карпатського регіону. Визначення жанру новели (іт. *novella*, від лат. *novellas* – новітній) висловлює сутність лапідарності зі сконденсованою та яскраво вимальованою дієвістю. Музична форма твору трьох-частинна з активними першою та третьою частинами й утаємничено-містичною середньою, збудованою на флажолетах струнних інструментів у високому регістрі. У тематизмі поєднуються дві іпостасі: атональні структури, висловлені у конструктивістських композиційних моделях,

і фольклорна інтонаційна танцювальна сфера, що набирає обрисів інфернального «скоку» негативної образної сфери.

Структура твору висловлює сутність концертної спрямованості та візуальної зображальності, що засновується на раптових змінах фактурних умов, тембровому та регістровому розмаїтті оркестрових барв. Наративна спрямованість музичного матеріалу та художнього образу висловлює подієвість, пов'язану, очевидно, з язичницькою міфологією й утаємничими обрядами карпатських мольфарів (магів). Слід зауважити, що в цілому наративна сутність модернізму й висловлюється у відторгненні реалістичної художньої образності й зануренні в містицизм і демонічні образні сфери або їх синтезуванні у формах неоміфології.

Розглянемо для прикладу дві блискучих за композиторським професіоналізмом партитури Ю. Гомельської (1964–2016). Її твір «До сонця» для фортепіано та струнних, за висловом композиторки, зорієнтовано до наративів стихії фольклорного начала з використанням наприкінці у завуальованому вигляді пісенної теми «Вийди, вийди Іванку». Відомо, що цю ж тему використовує у фіналі Першого фортепіанного концерту П.І. Чайковський, який дійсно можна сприймати як гімн радості від споглядання природи, що відроджується. Цьому сприяє швидкий темп, блискуча акордова фактура у фортепіано, що насправді «конкурує» зі звучанням всього симфонічного оркестру. Текст же народної пісні висловлює радість дівчини, що «весни дожидала», віночок для коханого звила «та й повісила на кілочок», що очевидно означає очікування заміжжя. Однак «Матуся віночка зняла та нелюбіві дала. Коли б же я теє знала, я б його розірвала». Тож за побутовим характером та печальним закінченням пісня не збігається з пафосним наративом твору П.І. Чайковського.

Композиція ж Ю. Гомельської «До сонця» своїм рваним ритмом та машинально повторюваними маленькими поспівками апелює до наративів язичницьких обрядових «диких» танців, а в тихих місцях – до зображальності містичного занурення в потаємні сомнабулічні стани (від лат. *Somnus* – «сон» і *ambulo* – «пересуваюся»). Найпоказовішим у цьому сенсі є твір Ю. Гомельської «Phonium-Folk», виконаний на фестивалі нової музики «Два дні, дві ночі» в Одесі. Він демонструє всі засоби музичної і позамузичної стихії для витворення магічного дійства чи то буддійських монахів, чи то східних

шаманів. Композиторка Ю. Гомельська, неначе факір, дістає зі «скриньки» все нові й нові химерні фонічні образи «інших світів», що «оживають» у нас на очах.

**Висновки.** Апробовані в нашому дослідженні наративи складають концептосферу оцінки композиторської творчості в її сучасних естетичних форматах. Контекст запитань, присвячений поняттям художнього стилю (авангардизм, модернізм, постмодернізм, класицизм, романтизм тощо), пов'язаний із осмисленням і самооцінкою композитором власної творчості через використання у постмодерністській естетиці принципу жанрової гібридності та фрагментарності. Але за рахунок утворення в музичному просторі композиторської творчості випадкових звукових феноменів та структурного хаосу як способу їх організації відбувається розмивання цих понять і скочування творчого процесу до практики спонтанної імпровізації, «психічного автоматизму». У ретроспективній історичній панорамі стилеутворення відомим є факт надання перебільшеного значення в класицизмі структурним ознакам, а в романтизмі – емоційній складовій частині. У першому випадку це призвело до вихолощення змісту, у другому – до заглиблення у містицизм, а в кінцевому результаті – до заперечення того й іншого у модернізмі. І ось на сьогодні ми маємо ситуацію, коли у постмодерній концептосфері сучасного композитора ці поняття уявляються ніби «скалками», що доволіно рухаються у безмежному просторі музичного Всесвіту.

Саме тому, щоб зрозуміти спрямованість наративів сучасності і понятійний тезаурус концептосфери творчості, важливо не повторити історичних вад і помилок, що зводили нанівець найвеличніші поривання певних стильових оновлень у музичному мистецтві. Так, наприклад, культ почуттів у романтизмі з використанням квадратних композиційних структур класицизму перетворився на формальність і театральщину, а звернення романтиків до народності з використанням традиційної обрядовості призвело до спрощеної побутовості або язичницького містицизму. У свою чергу, структури модернізму в техніцизмі своїх формальних структур перевершили математичну складову частину мислення класицизму і перестали сприйматися музично-естетично.

У висновках також слід зазначити, що реальність, яка сприймається творчою особистістю як належне, у точній

відповідності до якої вона організовує своє життя, передбачає й використання певних нарративних схем для її відтворення. Водночас постмодерністська естетика сприйняття буття як абсурдного та непередбачуваного призводить до заглиблення у внутрішній містичний світ, який є «іншість і буття для себе, те, що поза собою, лишається в собі» [1].

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Гегель Г.Ф. *Философия духа: Энциклопедия философских наук.* (Т. 3). Москва : Мысль (Серия «Философское наследие» Том 75), 1977. 471 с.
2. Герасимова-Персидская Н. *Музыка. Время. Пространство: монография.* Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 253.
3. Лангер С. *Философия в новом ключе. Глава 8.* Минск : Республика, 2000.
4. *Постмодернизм. Энциклопедия.* Книжный дом. Минск, 2001. С. 277.

### **REFERENCES**

1. Hegel, G. F. (1977). *Philosophy of Spirit: Encyclopedia of Philosophical Sciences.* (Vol.3). Moscow: Thought (Series «Philosophical Heritage» Volume 75). 471 p.
2. Gerasimova-Persydska, N. (2012). *Music. Time. Space: monograph.* Kiev: SPIRIT AND LETTER. P. 253.
3. Langer, S. (2000). *Philosophy in a new way. Chapter 8.* Minsk: Respublika.
4. *Postmodernism.* (2001). *Encyclopedia.* Book house. Minsk. P. 277.

УДК 7.04(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-2>**Віталій Романович Козінчук**

ORCID: 0000-0002-8518-5686

доктор філософії, доцент, доцент кафедри богослов'я  
ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,  
член Національної спілки художників України,  
провідний науковий співробітник  
Музею мистецтв Прикарпаття,  
докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[br\\_vitalik@bigmir.net](mailto:br_vitalik@bigmir.net)

## СТИЛЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ІСТОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ X–XII СТ.

**Мета роботи.** Наукова розвідка присвячена темі стилю монументального історизму в українській іконографії X–XII ст., оскільки стиль є одним з найвагоміших і фундаментальних принципів, яким керується художня церковна творчість. **Методологія дослідження.** У дослідженні використано методи аналізу історичних джерел, що відображають основні тенденції розвитку та функціонування стилю монументального історизму. Соціокультурний метод дозволив розглянути українську іконографію X–XII ст. як складову частину візантійської традиції українського народу крізь призму детермінуючого фактора сакральної культури. Для одержання всебічної інформації щодо висвітлення загальної характеристики церковного мистецтва Київської Русі було використано низку теоретичних методів: оглядово-аналітичний аналіз наукової, фольклористичної, історичної, етнографічної, культурологічної та мистецтвознавчої літератури в межах досліджуваної тематики; історичний метод, завдяки якому прослідковано історичні етапи розвитку українського церковного мистецтва; а також феноменологічний метод для осмислення вагомості візантійської культури України у контексті культуротворчих проявів ідентифікації. Для обґрунтування наукового дослідження використано позиції авторитетних українських та зарубіжних науковців. Проблематика дослідження перебуває на пограниччі таких дисциплін, як філософія, естетика, богослов'я, культурологія і мистецтвознавство. **Наукова новизна.** Новизна статті полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві наукове дослідження вперше присвячене темі стилю монументального історизму як важливому художньому принципу. Наукова новизна роботи полягає у

комплексному висвітленні суспільно-культурного значення стилю монументального історизму в контексті історії українського сакрального мистецтва. **Висновки.** Автор окреслює термінологічний аспект іконографічного канону в мистецтві, розкриває роль стилю монументального історизму в художній системі, відзначає вплив канону на художнє сприйняття, розглядає принципи взаємозв'язку канону з культовим мистецтвом та ін. Матеріали можуть бути використані для подальших досліджень у галузі мистецтвознавства і культурології.

**Ключові слова:** канон, ікона, іконописний канон, іконописні правила, мистецтво, мистецтвознавство.

**Kozinchuk Vitalii Romanovych**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theology of the Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Leading Researcher of Precarpathian Art Museum, Doctoral Student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

### **The style of monumental historicism in Ukrainian iconography of the X–XII centuries**

Scientific research is devoted to the theme of the style of monumental historicism in Ukrainian iconography of the X–XII centuries. The style is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. **The methodology.** The study used methods of analysis of historical sources, which reflect the main trends in the development and functioning of the style of monumental historicism. The sociocultural method made it possible to consider the Ukrainian iconography of the X–XII centuries as an integral part of the byzantine tradition of the Ukrainian people through the prism of the determining factor of sacred culture. To obtain comprehensive information on the coverage of the general characteristics of church art of Kievan Rus, a number of theoretical methods were used: review and analytical analysis of scientific, folklore, historical, ethnographic, cultural, and art literature within the studied topics; a historical method that traces the historical stages of Ukrainian church art, as well as a phenomenological method for understanding the importance of the culture of byzantine culture of Ukraine in the context of cultural aspect of identification. The opinions of Ukrainian and foreign scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as philosophy, aesthetics, theology, cultural studies and the arts. **The scientific novelty.** The theme of the style of monumental historicism as an important artistic principle is being explored for the first time in Ukraine. The scientific novelty of the work lies in the comprehensive coverage of the socio-cultural environment the style of monumental historicism in the context of the history of Ukrainian sacred art. **Conclusions.** The author outlines the terminological aspect of the iconographic canon in art, reveals the role of the style of monumental historicism in the artistic system, discusses the influence of the canon on artistic perception, discusses the principles of the relationship between the canon and religious art, etc. The material of the research can be used for further research in the fields of art and cultural studies.

**Key words:** canon, icon, iconic canon, iconic rules, art, art criticism.

**Актуальність теми дослідження.** Питання актуальності дослідження історії іконографічного канону на теренах Русі-України не досить висвітлене та потребує окремого наукового висвітлення.

**Мета дослідження.** Метою статті є висвітлення емоційних, експресивних та живописних стилевих особливостей у канонічному культовому живописі України Х–ХІІ ст.

**Наукова новизна.** Наукова новизна виражається в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше дослідження присвячене саме темі іконографічного канону у культовому живописі Русі-України Х–ХІІ ст. як важливому художньому принципу вітчизняного іконопису.

**Виклад основного матеріалу.** У запропонованому науковому дослідженні для окреслення українських земель використовується термін «Русь-Україна». Цей термін вдало підкреслює історичну, культурну, духовну і мистецьку спадкоємність сучасної України щодо Київської Русі (Княжої України). Першим цей термін у ХІХ ст. вжив Павлин Свенціцький – видатний український письменник, громадський і культурний діяч. Пізніше це словосполучення знаходимо у літературній творчості І. Франка, М. Грушевського (1994) [4] та ін.

Початки українського іконографічного канону слід шукати у Візантійській імперії [8, с. 266]. Іконопис Княжої Русі-України (Київської Русі), який через роки лихоліття двох світових воєн дійшов до нашого часу, формує цілісне бачення киево-руської (візанто-української) сакральної традиції. Нині культовий живопис Київської Русі по-новому переосмислюють не тільки в Україні, але й далеко поза її межами на Заході [5].

Середньовічні русини, як і ромеї (візантійці), вважали, що входження у «божественну реальність» робить людину спокійною (величною) [6, с. 35]. І ця трансцендентальна реальність повністю висвітлена в іконографічному каноні Вселенської Церкви. В іконографічному каноні прослідковується панегірична портретність зображення святих. Українські перші ікони завезені з християнізованих земель у Х–ХІІ ст. наче протиставляють одна одну аскетичним духом і трансцендентністю. Вони діаметрально протилежні світським портретним зразкам [3, с. 193]. У сакральне мистецтво Русі-України зазначеного періоду проникає так званий *гімнографічний жанр*, який надзвичайно збагачує іконографічний канон



і загалом руське церковне мистецтво своєю поетичною символікою і східно-візантійською духовністю [2, с. 178–182].

Канонізовані Вселенською Церквою іконографічні схеми і сюжети мають надзвичайно тісний зв'язок з давньою українською іконографією Х–ХV століть [7, с. 31–35]. Староукраїнське мистецтво є звичайною гілкою канонічного візантійського мистецтва (гілкою «візантійської церковної спільноти»). Однією з перших висунутих методологічних передумов є погляд на сакральну культуру і мистецтво Київської Русі як на історичний самостійний феномен, з яким уже в ХІ столітті змушені були рахуватися всі правителі західноєвропейських держав, а також і сама константинопольська церква з імператорською придворною партією. Як відомо, «мистецтво Київської Русі являє особливо цікаву картину» (Лазарєв). Будучи тісно пов'язаним з канонічною візантійською іконографією і церковними традиціями, церковне малярство київського княжого періоду вже володіє своїм художнім обличчям, в якому є неповторний «етно-канонічний» відтінок, що дозволяє побачити контури майбутнього розвитку української іконописної традиції.

Грецьким майстрам у Київській Русі доводилося вирішувати зовсім нові завдання і зважати на місцеві вимоги, запити і побажання. Тому від самого початку київське іконографічне мистецтво мало свої відхилення (неканонічні елементи) від усталеної у середньовічній візантійській церкві мистецької іконографічної програми.

Іконописний канон у Київській Церкві, як правило, адаптувався за допомогою слов'янських художників-іконописців, що спиралися на власні дохристиянські традиції. Тому завжди виходило так, що навіть ті мистецькі доробки, які створювали грецькі (візантійські) майстри-ізографи, виявлялися мало подібними до тих, що виконані у Візантії. Ця методологічна передумова пояснює, чому ми в цій роботі виходимо не з так званого «візантійського канонічного універсалізму», а з творчості українських ізографів – наступників візантійського мистецтва, які вже із самого початку виступали не як копіїсти, а здебільшого як самостійні іконописці. Значення візантійської спадщини для української культури і сакрального мистецтва цим анітрохи не зменшується.

Тепер можна перейти до не менш головного питання, без висвітлення якого неможливо розглядати проблему утворення стильового канону в давньому українському культовому

мистецтві, – до з'ясування провідної ролі художнього іконографічного образу, оскільки образ був найважливішою категорією християнської естетики (В. Бичков). Які його особливості, компоненти, а також ті рушійні сили, які зумовлювали історичну еволюцію іконографічного канону?

Найважливішим для християнського образотворчого мистецтва становищем було визнання мистецького гнозису (іт. *gnosi artistica*) як одного з найбільш плідних шляхів «надрозумного» осягнення істини, тобто божественної першопричини. Основою художнього гнозису або, точніше, його умовою виступає не понятійне мислення, а «обожествлення» (грец. θεώσις, теосіс), «споглядання божества у собі і поза собою – в образах, символах, знаках». Саме через це саме пізнання перемикалося в емоційно-естетичну сферу, де воно, згідно з вченням про ієрархію Діонісія Ареопагіта, теж набувало художньо-ієрархічної структури, що утворювало свого роду «сходи» художньої образності. Принципова особливість цих «сходів» полягала в тому, що образи все більш віддалялися від архетипу по спуску вниз, у «світ буття». Саме це сприяло незворотнім еволюційно-трансформаційним процесам грецького іконографічного канону на землях Русі-України.

Сучасні дослідники візантійської естетики розрізняють принаймні п'ять аспектів, або рівнів функціонування художнього твору в гносеологічній сфері: *дидактичний, символічний, сакральньо-містичний, літургійний і власне художній*. Звичайно, це має пряме відношення і до давньої української церковної естетики. Тісна переплетеність згаданих аспектів не дозволяє робити їх предметом ізольованого дослідження, тому, розглядаючи, наприклад, найбільш близький нашій темі художній рівень, потрібно весь час враховувати його наповнення всіма іншими рівнями. Це якраз дуже важливо для розуміння того, що і «подібні» образи вважалися певною мірою «не зовсім подібними» або навіть «неподібними» у межах іконографічного канону. По-перше, повної («по суті») подібності образу первообразу взагалі не може бути через неадекватність тлінного і нетлінного (Дії 1: 23); по-друге, оскільки осягнення прототипу відбувається в акті індивідуального емоційного екстазу, то це теж накладає відбиток на ступінь подібності; по-третє, багато що залежить і від вкладеного в образ символічного змісту. Нарешті, до всього сказаного треба додати (а правильніше було б з цього почати), що не тільки

давнє київське іконографічне мистецтво, але і візантійське мистецтво ранньосередньовічного часу далеко не володіло настільки розвиненою іконографією, щоб досягати ілюзії реалізму. У результаті сукупної дії всіх причин у мистецтві був вироблений досить духовний (іт. *spirituale*) («не зовсім подібний») образ, сакральність якого і закріпилася в іконографічному каноні, який є іконологічною основою еклезіологічного мистецтва (іт. *arte della chiesa*).

Нам залишається торкнутися питання: у чому і як шукати цю еволюцію стильового іконографічного канону в плані мистецького вираження. Тут, природно, на перше місце виступають ті елементи художнього твору, які пов'язані з найбільш рухливими аспектами його функціонування. Як тепер має бути ясним, іконографія звідси виключається. Але виключається лише зовнішня її сторона, тобто канонізовані правила побудови того чи іншого сюжету. Іконографія, наскільки нам представляється, наочно виражає глибшу структуру твору, таку як жанр. Жанрова структура, а також система канонічних жанрів іконографії – це вже такі категорії, від яких певною мірою може залежати і стиль. Тому вивчення жанрового канону українського церковного іконопису не повинно сприйматися як якась модернізація мистецтвознавчої медієвістики. У спеціальній роботі Г. Вагнера виділено три «жанрові асоціації» давньоруського образотворчого мистецтва і кілька жанрів усередині них. Дослідження показало, що стилеутворюючими особливостями можуть бути такі елементи твору, які становлять наче «другий пласт» над жанровими ознаками. Значить, завдання дослідника полягає у строгому визначенні канонічних жанрових ознак. Серед таких виділяються: а) *вибір дійових осіб і особливого характеру дії як виразника змістового аспекту в українській церковній іконографії*; б) *особлива характеристика дійових осіб і їхніх взаємин як носіїв вибраного аспекту*; в) *відбір матеріальних речей (аксесуарів)*; г) *просторова і статична характеристика теми*. Сюди не включається композиція, позаяк експлікуючи всі елементи канонічної жанрової структури українського іконопису, вона разом з тим може бути і носієм стилю. Навпаки, такі ознаки, як симетрія, фронтальність, синтетичність і т. п., на наше глибоке переконання, не є лише стежинами, а саме жанровими ознаками.

Виділені ознаки жанрового канону зазвичай не вичерпують цього важливого питання. Безсумнівно, тут можливі уточнення.

Наприклад, велику жанротворчу роль повинен відігравати такий фактор, як функція ікони. Функція ікон середньовічного мистецтва – це елемент дуже стійкий. З функцією образу пов'язані «функціональна» поза, жести, атрибути, а позаяк функції дуже різноманітні, то на цій основі, ймовірно, можна розробити шкалу жанрових ознак. Говорячи по суті, канонічна жанрова система давнього українського іконопису виходить з функціональних ознак, але цей бік проблеми можна розробити більш вичерпним і формально більш суворим чином. Тут можуть бути корисні досягнення структуралістики у суміжних науках, наприклад у фольклористиці, історії, філософії, а в майбутньому вітчизняному мистецтвознавстві доведеться стикнутися з ще більш суворим апаратом теорії розпізнавання церковної канонічної і неканонічної іконографії.

Повернемося, однак, до головного питання – про співвідношення жанрових і стильових ознак іконографічного канону в українській церковній іконографії візантійського стилю. Вище вже говорилося, що частина канонічних жанрових ознак у певній творчій ситуації може виступити і в ролі стилетворення. Насамперед це стосується так званого «жанрового стилю». Давньоруські жанри набагато більшою мірою пов'язані з певними типами стилю, ніж жанри нового часу. Як це розуміти?

Стилістичне вираження жанру починається там, де жанрова ознака (елемент), крім своєї «канонічної» функції, несе додаткову зорову функцію, не пов'язану з традиційним змістом, а продиктовану особистим ставленням художника. Зазвичай це починається з деталей, з їх різноманітності, у чому виявляється закладений великий стимул творчості. Так, наприклад, в українських життєвих іконах XV століття головний будинок, що позначає місце дії, наділяється певними («родовими») формою і кольором, але деталі будівлі і відтінки кольору варіюються, що поступово призводить до збільшення декоративності, а потім і «реалістичності» у вітчизняній іконографії. Зрозуміло, що це вже не жанрова ознака, а стилістична, бо знаходиться на шляху до стилістичного канону. Якщо надати наявному принципу більш загального значення, то можна сформулювати такий стан: основні («родові») ознаки композиції і кольору більш обов'язкові (канонічні) для ікони, а варіації – плід індивідуальної творчості. Зрозуміло, що найбільш чутливими до «віянь візантійської епохи»

виявляються ці індивідуальні видові властивості, «авторські відступи», вони і ведуть до стилеутворення.

Завдяки виявленому принципу нам буде легше розібратися у стилістичних ознаках. Почнемо з колористичного канону, оскільки його роль в українському церковному живописі значно більша.

Зводити значення давнього іконопису тільки до яскравості, дзвінкості і чистоти фарб – значить не розуміти її сутності... Сучасній людині необхідно напружити всі свої духовні сили для того, щоб увійти в розуміння давньоруської естетики кольору.

Тут ми насамперед стикаємося із символікою колірною канону, що носить досить розвинений характер. Символіка кольору повинна бути долею естетики середньовічного мистецтва, але вона входить у неї частково через іконологію, а частково через поетику і стилістику, тому ми повинні на ній коротко зупинитися.

Спеціальні дослідження показують, що, незважаючи на «канонічність» символіки кольору, художники Київської Русі зуміли дати їй своє стилістичне втілення. Більш того, своє стилістичне втілення колірною канону було у художників однієї епохи – Феофана Грека і Андрія Рубльова. Оскільки ні Феофан Грек, ні Андрій Рубльов не допускали жодного канонічного (жанрового) свавілля з кольором, значить, суть стилістичної виразності кольору полягає в тих його тонких варіаціях і відтінках, в яких виявлявся ступінь осягнення художником архетипу через такий образ його. Це збагнення у східно-християнській гносеології носило емоційно-вольову сферу естетичного характеру, а не понятійний, отже, воно прямим чином позначалося на стилістиці давніх українських ікон. Різний «зміст колориту» народжує різні стилі, а відповідно, модифікує іконографічний канон. Тому глибоко помиляються ті дослідники, які прирівнюють колір до слів і роблять звідси висновок про однозначність кольору. Різниця між розумінням кольору у Феофана і Рубльова – це корінна відмінність між російським і візантійським мистецтвом. Якщо це так, то стилістичну відмінність можна бачити «за допомогою кольору» і в межах власне давньоруської живописної іконографічної мови. Звичайно, це набагато легше зробити щодо різних шкіл живопису. Стало звичним, наприклад, виділяти київську школу, посилаючись на особливу пристрасть її майстрів до відкритого кольору. Стосовно галицької школи

такими ж прикметами вважаються землісті і коричневі тони. Якоюсь мірою це можна вважати і стилістичними ознаками. Однак у нашому розумінні стильовий канон являє щось домінуюче над українськими школами і осередками іконопису. І в цьому аспекті стилістичну функцію кольору визначити, мабуть, набагато важче. Але якби такої функції не існувало, то ми не розрізняли б творів, наприклад, XI–XII століть від творів «епохи Андрія Рубльова» і т. п. Є безліч прекрасних ікон XV століття, щодо яких дотепер невідомо, якій школі вони належать. Тим часом відомо, що це твори XV століття, а не домонгольського часу. Звичайно, що їх датування може бути засноване на іконографічних ознаках. Але М. Алпатов пише саме про колористичну геніальність майстрів, які створили ці твори і дотримувалися розроблених на загальноцерковній основі іконописних канонів. Значить, колір виступає тут як елемент стилістики і як канонічний фрагмент. Протягом XI–XVII століть в Україні колір в іконописі пережив чималу стилістичну еволюцію, причому найчастіше в межах одних і тих же жанрів. Це питання розглядав В. Овсійчук у книзі «Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору».

Стилістика українських ікон полягає не тільки в розкритті того, як художники розуміли колір, світло, лінію, обсяг та інші засоби моделювання і одухотворення образу, але і у визначенні виразності іконографічної композиції. І тут канон залишає багато можливостей для живої творчості. Можна сказати, що характер авторських відступів від канону і становив еволюцію стилю. І. Кочетков тонко простежив характер таких відступів у композиції життєвих ікон XV–XVI століть. Горизонтальні реєстри клейм вгорі і внизу ікони позбавляються перегородок, внаслідок чого колишні клейма зливаються в єдину фризову композицію.

Оскільки перед нами авторський відступ від іконографічного канону, то композиція виступає тут не жанротворчою, а стилетворчою. Але якщо йти далі, то такий відступ може привести до утворення нового жанру, наприклад жанру історичної картини, у якого з часом з'являться свої стилетворчі елементи. Жанр і стиль тісно пов'язані один з одним, оскільки композиція є носієм не тільки жанру, але і стилю в українському сакральному мистецтві. Але в жанротворенні беруть участь канонічні елементи композиції, а в стилетворенні – неканонічні, оригінальні, новаторські.

Зв'язок стилю з жанром проявляється і в тому, що не з будь-якого жанру може народитися, наприклад, «розповідний стиль». Найбільшу «схильність» до цього мав життєвий жанр, точніше, легендарно-історичний (або легендарно-побутовий) жанр, у формах якого зображувалися сцени в клеймах. З репрезентативно-персонального жанру ніякого «розповідного стилю» виникнути не могло. Це безпосередньо підводить нас до художньої ролі просторово-часових параметрів давньоруського і взагалі середньовічного мистецтва.

Не будемо тут зупинятися на питанні, чи є зворотна перспектива художньою системою середньовічного сакрального мистецтва. Для нашої теми важливе встановлення того факту, що зворотна перспектива – далеко не загальне явище для української церковної іконографії, вона властива творам оповідних жанрів, отже, вже тільки через це її не можна називати «системою». До перспективних («зворотно-перспективних») побудов давні українські художники вдавалися лише тоді, коли завдання вимагало розвитку дії в просторі. Звідси застосування «перспективи» насамперед у легендарно-історичному жанрі. Отже, просторовий момент можна вважати жанроутворюючим. Але разом із тим він виступає і як стилеутворюючий, позаяк від того, наскільки «реально» трактовано простір, залежить ступінь «реалістичності» твору, а український культовий іконопис у цьому відношенні далеко не стояв на місці. Якщо для більш давніх періодів характерним є зображення простору як би з центру, в якому представляв себе майстер-іконописець, то з плином часу «точка зору» і картинна площина роз'єднуються, протистоять одна одній. Звичайно, це було пов'язане з певними стилістичними зрушеннями, що призвели до утворення рами. Було чимало й інших явищ, пов'язаних зі стилетворенням ролі простору в мистецтві, що не менше, якщо не більше, позначалося на українській церковній архітектурі.

Для середньовічного мислення характерним є історичний час. При цьому в різних жанрах він був різним. Питання ускладнюється тим, що історичний час тісно переплітався з вічним, через що спрямованість часу набувала суперечливого характеру. Почуття історизму, уявлення про творіння світу і старозавітної історії змушували свідомість постійно жити в минулому часі, а спрямованість християнина до вічного спасіння вела до майбутнього, причому не стільки у формі все нових і нових картин, а у формі постійного повторення того, що було.

З наявних у науці про українське сакральне мистецтво найменування стилів неважко зробити висновок, що дослідники виходили з досить різних методів вивчення свого предмета. Залежно від застосованих методів виходив більш-менш повноцінний результат.

Приблизно до кінця другого десятиліття ХХ століття дослідники українського церковного іконопису дуже любили порівняння свого матеріалу із західноєвропейськими стилями. Звідси і походять визначення стилів давньоруського мистецтва як романського, готичного, ренесансного та барокового (А. Уваров, Н. Артлебен, частково Ф. Буслаєв, Н. Кондаков, Н. Лихачов, Н. Окунев, Н. Щекотов, І. Снегірьов, А. Павлинов, Ф. Горностаєв, В. Овсійчук, Д. Степовик). Цей метод можна назвати формально-порівняльним. Порівняння, як можна помітити, відбувалося зовсім не на основі однієї іконографії, враховувався і якийсь стилістичний дух мистецтва. Надалі в цьому напрямі пішли інші радянські мистецтвознавці – Н. Пунін і Д. Айналов. Введення ними таких понять, як «візантійсько-європейське Відродження» та «східноєвропейський ренесанс», говорить про те, що обидва автори майже впритул підходили до типологічного методу у сакральному мистецтві.

**Висновки.** На закінчення слід відзначити те, як розуміти «стиль епохи». Досі про це не говорилося, позаяк питання про «стилі епохи» не входять у компетенцію ні естетичного, ні комплексного методу, він повинен вирішуватися на іншому рівні. Тут важливо мати на увазі таке. Жодна історична епоха не є настільки органічно монолітною, щоб прояв її духовного життя виливався в художні форми одного стилю. Адже всі історичні епохи є перехідними, і взагалі всі історичні епохи вічно коливаються; ніяка їхня показна принципова стійкість не може перешкодити історика знаходити в них також і постійну мінливість. Йдеться про множинність ідейних і художніх рухів і тенденцій епохи. Одні тенденції як би сходять зі сцени, інші народжуються, причому кожна з них може існувати і проявлятися далеко не в одних і тих же формах. Але через усі тенденції епохи проходить якась генеральна лінія, що є провідною, визначальною самої епохи для українського мистецтва. Вона може охоплювати всі галузі творчості, і тоді ми будемо, очевидно, мати справу зі «стилем епохи» в максимальному його вираженні. Але це охоплення може бути і неповним,



поза панівною стильовою тенденцією можуть залишитися досить помітні галузі творчості. У нашому розумінні це теж буде «стиль епохи», стосовно якого стилістичні тенденції бічних мистецьких тенденцій будуть не більше як другорядні і взагалі другорядними. Ми вважаємо, що іконографічний канон не застиг на своєму початковому середньовічному етапі, а постійно еволюціонував і протягом XIV–XVI століть трансформувався у напрямі гуманістичних західноєвропейських ідей, які розцвіли в епоху італійського Відродження, або Ренесансу (фр. *Renaissance* – «Відродження») – культурно-мистецького та релігійно-філософського руху від падіння Візантії, – до початку Нового часу, що ґрунтувався на ідеалах гуманізму та орієнтувався на спадщину архаїчної творчості. Саме цей духовно-мистецький здвиг видозмінив український варіант іконографічного канону в XVII–XVIII століттях.

Підсумовуючи все сказане про методологічні передумови для дослідження канону в українському церковному іконописі, не можна не відзначити, що пропонуваній метод дослідження проблеми стилю в українському сакральному мистецтві відповідає, на нашу думку, головній методологічній вимозі у дослідженні складних систем – «сходження від абстрактного до конкретного». Основні елементи іконографії, іконології і поетики середньовічного образотворчого мистецтва – «образ», «прообраз», «тип», «символ», «метафора», «композиція», «гармонія», «ритм», чи «симетрія», «просторово-естетична єдність» і багато іншого – все це являє собою абстракції, виділені з досліджуваного предмета (стилю давнього українського церковного мистецтва), його окремі властивості. Вважаймо, що це розумні абстракції, якщо хто-небудь не доведе протилежне. Вивчення цих абстракцій на трьох рівнях – іконографічному, іконологічному і естетичному, тобто поступове воз'єднання їх у ціле, – це і є «сходження від абстрактного до конкретного». Конкретне в нашому випадку – це канонічний стиль українського еклесіального мистецтва.

Чи означає наш методологічний екскурс, що застосування розглянутої тут методики застерігає від помилок? Навряд чи хто зважиться відповісти на таке питання абсолютно ствердно. Проблема стильового канону в українському іконописі дуже складна та вимагає енциклопедичних знань. Помилки неминучі. Тому у разі вирішення нової проблеми треба більше

боятися не помилок, а шаблонності підходів до теми іконографічного канону в українському церковному живописі, які ніколи не виведуть думку на новий шлях.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
2. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 287 с.
3. Вагнер Г. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 1: До початку XI віка. Київ : Наукова думка, 1994. 736 с.
5. Комарницький А., Зятюк Б. Святині Княжої України. Львів : Свічадо, 2019. 208 с.
6. Лазарев В. История византийской живописи. Москва : Наука, 1971. 407 с.
7. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Львів : Місіонер, 2013. 288 с.
8. Фірігос А. Вступ до історії патристичної та візантійської філософії. Львів : Український католицький університет, 2017. 208 с.

### **REFERENCES**

1. Bychkov, V. (1997). Byzantine aesthetics. Moscow: Art, 199 [in Russian].
2. Wagner, G. (1987). The canon and style in ancient Russian art. Moscow: Art, 287 [in Russian].
3. Wagner, G. (1974). The problem of genres in ancient Russian art. Moscow: Art, 268 [in Russian].
4. Hrushevskiy, M. (1991). History of Ukraine-Rus. T. 1: By the beginning of the XI century. Kyiv: Naukova dumka, 736 [in Ukrainian].
5. Komarnytskyiy A., Zyatuk B. (2019). Sacred Religs of Pringely Ukraine. Lviv: Svichado, 208 [in Ukrainian].
6. Lazarev, V. (1971). History of Byzantine painting. Moskva: Nauka, 407 [in Russian].
7. Stepovyk, D. (2013). The new Ukrainian icon of the XX and the beginning of the XXI centuries: Traditional iconography and new stylistics. Lviv: Missionary, 288 [in Ukrainian].
8. Fyrigos, A. (2017). Introduction to the history of patristic and Byzantine philosophy. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet, 208 [in Ukrainian].

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-3>

*Лілія Юрїївна Давиденко*  
ORCID: 0000-0001-8715-6902

заслужена артистка України,  
викладачка кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
*davidenkolilia01@gmail.com*

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ С. ВАСИЛЕНКА

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокальної спадщини С. Василенка у контексті традицій російської музичної культури першої половини ХХ століття. **Методологічна база роботи** спирається на загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких суттєвими є інтонаційно-стилістичний, успадкований від Б. Асаф'єва та його послідовників, історико-культурологічний, жанрово-стильовий, біографічний, аналітико-музикознавчий в їх комплексному застосуванні, що у сукупності дозволяє дослідити поетику камерно-вокальної спадщини С. Василенка в контексті російської культури першої половини ХХ століття. **Наукова новизна роботи** визначена тим, що в ній уперше узагальнено жанрово-стильову специфіку камерно-вокальної творчості С. Василенка в ракурсі загальних еволюційних шляхів розвитку російської музичної культури зазначеного періоду. **Висновки.** С. Василенко – видатний композитор, диригент, педагог, фольклорист, музикант-просвітитель, який успадкував найкращі жанрово-стилістичні традиції російської музики минулого. Одночасно він зробив цінний внесок у її подальший розвиток у рамках культури першої половини ХХ століття та жанрово-стильових установок російського модерну. Сфера камерно-вокальної творчості С. Василенка (понад 200 творів), що охоплює всі періоди його творчої діяльності, увібрала у себе найбільш характерні жанрово-стильові тенденції, властиві творчому методу композитора, орієнтованому на академічний напрям російської культури та музики першої половини ХХ століття. Ранній період вокальної творчості С. Василенка характеризується, з одного боку, успадкуванням найкращих традицій російської камерно-вокальної лірики ХІХ століття, у тому числі традицій П. Чайковського та М. Римського-Корсакова (романси ор. 2).

Водночас поетика його вокальної творчості тісно пов'язана з традиціями російського символізму, і аж до початку 20-х років апелює до

світобачення та поезії О. Блока, С. Городецького, В. Брюсова, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Лохвицької, І. Северянина, С. Соловйова та ін. (ор. 13, 16, 26, 40). 20-ті роки у діяльності С. Василенка також відзначені зростаючим інтересом до фольклорно-інтернаціональної та східної тематики. Сказане співвідносно з його композиціями «Японських мелодій» (ор. 49 а, 1924), «Індуських мелодій» (ор. 51), а також з циклом «3 сингалезькі мелодії» (ор. 55, 1926) та ін. Нарешті, в зрілий період творчості С. Василенко на новому етапі своєї творчої еволюції повертається до традицій російського фольклору, створивши два цикли на основі обробок російських народних пісень (ор. 61, 107), орієнтованих на широкий жанровий спектр – від давньослов'янської архаїки та епіко-історичних пісень, скоморошин аж до частівок.

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, камерно-вокальна творчість, жанрово-стильова специфіка, вокальний цикл, символізм.

*Davidenko Lilia Yurievna, Honored Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Genre-style specificity of chamber-vocal creativity of S. Vasilenko**

**The purpose of the work** is to identify the poetical of S. Vasilenko's vocal heritage in the context of the traditions of Russian musical culture of the first half of the twentieth century. **The methodological basis** of the work is based on general scientific and special methods, among which the intonational-stylistic methods inherited from B. Asafiev and his followers, historical-cultural, genre-style, biographical, analytic-musicological methods in their complex application are essential, which together makes it possible to study poetics of the chamber-vocal heritage of S. Vasilenko in the context of Russian culture of the first half of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time the genre-style specificity of the chamber-vocal creativity of S. Vasilenko is generalized in the foreshortening of the general evolutionary paths of the development of Russian musical culture of the indicated period. **Conclusions.** S. Vasilenko is an outstanding composer, conductor, teacher, folklorist, musician-educator who inherited the best genre and stylistic traditions of Russian music of the past. At the same time, he made a valuable contribution to its subsequent development within the framework of the culture of the first half of the twentieth century and the genre-style attitudes of Russian Art Nouveau. The sphere of chamber-vocal creativity of S. Vasilenko (over 200 compositions), covering all periods of his creative activity, has absorbed the most characteristic genre-style tendencies inherent in the composer's creative method, focused on the academic direction of Russian culture and music of the first half of the twentieth century. The early period of vocal creativity of S. Vasilenko is characterized, on the one hand, by the inheritance of the best traditions of Russian chamber-vocal lyric poetry of the 19th century, including the traditions of P. Tchaikovsky and N. Rimsky-Korsakov (romances op. 2). At the same time, the poetics of his vocal work is closely connected with the traditions of Russian symbolism, and until the early 20s appeals to the worldview and poetry of A. Blok, S. Gorodetsky,

*V. Bryusov, K. Balmont, I. Bunin, M. Lokhvitskaya, I. Severyanin, S. Soloviev and others (op. 13, 16, 26, 40, etc.). The 20s in the activities of S. Vasilenko are also marked by a growing interest in folklore, international and oriental topics. The above is consistent with his compositions “Japanese melodies” (op. 49 a, 1924), “Hindu melodies” (op. 51), as well as with the cycle “3 Sinhalese melodies” (op. 55, 1926), etc. Finally, in mature period of creativity S. Vasilenko at a new stage of his creative evolution returns to the traditions of Russian folklore, creating two cycles based on adaptations of Russian folk songs (op. 61, 107), focused on a wide genre spectrum – from the ancient Slavic archaic and epic-historical songs, buffoonery up to ditties.*

**Key words:** *chamber vocal music, chamber vocal creativity, genre and style specificity, vocal cycle, symbolism.*

**Актуальність теми дослідження.** «...Жити – значить працювати на всю силу своїх здібностей і можливостей на благо Батьківщини <...> Працю систематичну і напружену я вважаю основою життя кожної людини, якою б не була її професія та спеціальність» [8, с. 5]. Ці слова можна вважати своєрідним життєвим кредо С. Василенка – видатного композитора, диригента, педагога, фольклориста, музиканта-просвітителя. Успадкувавши кращі жанрово-стилістичні традиції російської музики минулого, він разом із тим зробив цінний внесок у її подальший розвиток у рамках культури першої половини ХХ століття. У поданій статті акцент зроблено на камерно-вокальних творах С. Василенка, широко затребуваних у сучасній педагогічній та концертній вокально-виконавській практиці. Водночас вокальна спадщина названого автора не стала поки що предметом всебічного музикознавчого та виконавського аналізу, що зумовлює актуальність вибраної теми роботи.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Бібліографія, присвячена спадщині С. Василенка, невелика. Особистість і творчість композитора найповніше представлені в монографії Г. Поляновського [8], а також у численних біографічних нарисах його сучасників – Т. Ліванової [6], В. Яковлева [14], Д. Рогаль-Левницького [9], Ю. Фортунатова [10] та ін. Інтерес викликають і спогади самого С. Василенка, які у літературно-захоплюючій формі висвітлюють творчий шлях та художні враження автора аж до 1917 року [2].

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокальної спадщини С. Василенка у контексті традицій російської музичної культури першої половини ХХ століття. **Методологічна база роботи** спирається на

загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких суттєвими є інтонаційно-стилістичний, успадкований від Б. Асаф'єва та його послідовників, історико-культурологічний, жанрово-стильовий, біографічний, аналітико-музикознавчий в їх комплексному застосуванні, що у сукупності дозволяє дослідити поетику камерно-вокальної спадщини С. Василенка в контексті російської культури першої половини ХХ століття. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній уперше узагальнено жанрово-стильову специфіку камерно-вокальної творчості С. Василенка в ракурсі загальних еволюційних шляхів розвитку російської музичної культури зазначеного періоду.

**Виклад основного матеріалу.** Творча біографія С. Василенка, який став гідним наступником російської композиторської школи і зробив істотний внесок у розвиток камерно-вокальної музики, безпосередньо пов'язана з основними етапами становлення та розвитку російської музичної культури у першій половині ХХ століття, складовою компонентою якої стала і радянська музика.

Оновлений підхід до її вивчення та узагальнення, що намітився в останні десятиліття в дослідженнях І. Нестьєва [7], Н. Шахназарової [13], зумовлює диференціацію естетичних і творчих позицій репрезентантів цієї епохи, що передбачає або перевагу академічної, традиціоналістської позиції, або відверте служіння своєму часові як на ґрунті широкого прийняття його ідеології, так і з міркувань кон'юнктури часу. Третя ж група об'єднувала авторів, чиї творчі устремління не вкладалися до меж нового художнього методу, декларованого офіційною владою.

Творча спадщина С. Василенка характеризується дотриманням *академічного шляху* у цій диференціації художньо-творчих позицій. Учень С. Смоленського, С. Танєєва, юрист за другою базовою освітою, поет, С. Василенко характеризувався як широко ерудований музикант, педагог, диригент, музично-суспільний діяч. Очевидним є показовий протягом усього його творчого шляху генетичний зв'язок із традиціями російської музики ХІХ століття і одночасно причетність до нових течій вітчизняної культури (імпресіонізм, символізм у всій різноманітності їх проявів), що найяскравіше відчутно у дореволюційний період його діяльності. Сказане проявляється і в очевидному прагненні до професіоналізму, і в інтересі не

лише до вітчизняної, а й до інших національних традицій, у чому вгадується вплив М. Глінки, «купкістів».

С. Василенко прожив довге, наповнене творчою роботою життя. Йому довелося особисто знати П. Чайковського та С. Танєєва, Ф. Шаляпіна та М. Римського-Корсакова, А. Лядова та О. Глазунова, бути очевидцем перших виконань чудових шедеврів російської класичної музики: «Садко», «Кошція Безсмертного», «Золотого півника», «Раймонди», «Іоланти». На його очах стрімко розгорталися дарування О. Скрибіна та С. Рахманінова, І. Стравінського та С. Прокоф'єва, розквітало російське образотворче мистецтво, поезія «Срібного віку». Йому ж випала доля бути не лише очевидцем-сучасником, а й безпосереднім учасником розвитку музичного мистецтва радянського періоду.

У роботах різних років, пов'язаних із творчою особистістю С. Василенка, його спадщина оцінюється по-різному: «То композитора називають містком, то зараховують до декадентів-модерністів, то вловлюють у його творах риси, близькі «купкістам». Відзначаючи 25-річчя музичної діяльності цього видатного музиканта, його сучасники ще у 1927 році констатували широту та всеосяжність його творчості. «Різноманітні «зиви» давнини – російської, античної, середньовіччя – приваблювали музиканта, і не лише «звуковими картинами» відповідав схвильований ними художник. Країни, століття і народи займають його увагу, але й у цьому цікавому і уважному погляді вразливого спостерігача нібито відбито одне завзяте, зосереджене прагнення – силою великого мистецтва опанувати болісною і радісною проблемою життя «Природи та Людини» [14, с. 426]. Доповненням до подібного узагальнення можуть бути слова Т. Ліванової: «З усього, що висловлено і написано Василенком, видно, як він любив і цінував життя. Він воістину в кращому значенні слова був жадібний до нього: жадібними були його очі до краси та різноманітності світу, ненаситно жадібним був його слух до музичних звучань – давніх і нових, своєрідним у різних стилях та в різних народів» [6, с. 191].

Подібна всеосяжність і різнобічність діяльності музиканта зумовлена не тільки характером його обдарування, середовищем, в якому він розвивався як творча особистість, а й широтою його освіченості. Завдяки навчанню в Московському університеті (1891–1896) він назавжди увійшов у середовище

гуманітарно освічених людей, істориків, філологів, юристів, знайшов справжніх друзів серед московських учених, які впливали на нього, на його духовну сутність. «Університет не міг не дати Василенкові і нових засад для загального розвитку. Відвідування, наприклад, лекцій В. Ключевського, якими він був глибоко захоплений, безсумнівно, зміцнило в ньому пробуджений інтерес до російської історії. Не випадково він звернувся потім до цього талановитого історика, коли готувалося нове виконання «Сказання про град великий Китеж і тихе озеро Світлояр». Він чекав від нього підтримки свого задуму і знайшов її» [6, с. 198–199].

Будучи студентом університету, С. Василенко ще до закінчення юридичного факультету, у 1895 році зумів вступити до консерваторії, оскільки на той час був уже добре підготовлений не лише як музикант, а й тісно пов'язаний із консерваторськими колами. Він відвідував заняття С. Танєєва, познайомився з П. Чайковським, А. Арєнським, займався з теоретичних предметів у І. Протопопова, Г. Конюса, спілкувався з О. Глазуновим та А. Лядовим, у класі С. Смоленського з цікавістю вивчав курс церковного співу, писав вірші, багато з яких пізніше озвучував у своїх камерно-вокальних творах.

Подібне розмаїття інтересів і тем характеризує і власне композиторську творчість цього автора, що завжди тяжіла до інтернаціоналізму та історичної всеосяжності тематики. На думку Т. Ліванової, «не зупиняючись у своєму розвитку, у пошуках нового, Василенко не робив і різкого перевороту; він рухався дуже послідовно, органічно освоював сучасні тенденції – ті, які виявлялися йому близькими» [6, с. 204].

Сфера камерно-вокальної творчості С. Василенка (понад 200 творів), що охоплює всі періоди його творчої діяльності, увібрала найбільш характерні жанрово-стильові тенденції, властиві творчому методу композитора загалом та його еволюції. Так, ранній період вокальної творчості С. Василенка характеризується успадкуванням кращих традицій російської камерно-вокальної лірики XIX століття, зокрема традицій П. Чайковського і М. Римського-Корсакова (див. романси ор. 2). Водночас культура рубежу XIX–XX ст. відзначена блискучим розквітом російського символізму, виявилася також дуже привабливою для С. Василенка, вокальна творчість якого аж до початку 20-х років буде безпосередньо



пов'язана зі світобаченням та поезією О. Блока, С. Городецького, В. Брюсова, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Лохвицької, І. Северяніна, С. Соловйова та ін. (ор. 13, 16, 26, 40 та ін.).

20-ті роки у діяльності С. Василенка характеризуються зростаючим інтересом до фольклорно-інтернаціональної тематики, що активно підкріплюється також іншими жанровими сферами його творчості. Сказане співвідносне з його композиціями «Японських мелодій» (ор. 49 а, 1924), «Індуських мелодій» (ор. 51), а також з циклом «3 сингалезькі мелодії» (ор. 55, 1926) та ін. Нарешті, у зрілий період творчості С. Василенко на новому етапі своєї творчої еволюції повертається до традицій російського фольклору, створивши два цикли на основі обробок російських народних пісень (ор. 61, 107).

Узагальнюючи виділені сфери камерно-вокальної творчості С. Василенка, слід зазначити, що *символістські вокальні опуси* композитора, створені на тексти вищезгаданих авторів, становлять суттєву сторінку російського музичного символізму, охоплюючи широке коло образів і тем. Серед них виділяється оригінальне (у дусі названого стилю) втілення образів романтичної спадщини («Ноктюрн»), античності («Пастораль»), класичної літератури («Пісні Офелії»), язичницької міфології («Тар»), містики (цикли «Заклинання», «Ворожіння»), а також східної екзотики («Маорійські пісні», «Екзотична сюїта»).

Поезія О. Блока представлена й у циклі із чотирьох романсів ор. 13 у «Пісні Офелії». Образи знаменитої шекспірівської трагедії посідають надзвичайно важливе місце у творчості поетів «Срібного віку» (див. про це докладніше [4]) і, зокрема, у поезії О. Блока. На думку біографів поета, він сприймав Гамлета та Офелію не лише як героїв п'єси англійського драматурга, а й проектував їхні типижі на себе та свою дружину – Любов Дмитрівну Менделєєву. Водночас образ Офелії для О. Блока як поета-символіста асоціювався із втіленням Вічної Жіночності. Поетові належать дві «Пісні Офелії», створені у різний час. С. Василенко звертається до вірша 1902 р., що відтворює образ божевільної Офелії, для якої зрада коханого стає не лише джерелом краху її щастя, а й усього світу. Романс композитора характеризує двоїстість висловлювання. З одного боку, він частково орієнтований на тональність E-dur (cis-moll), виразність якої для композиторів-романтиків була пов'язана зі сферою Ідеального. Поетичність

образу доповнюється вальсовою жанровою основою романсу. З іншого боку, зламаність мелодійного малюнка вокальної партії, напруженість ладогармонічної мови, що рясніє хроматикою, альтераціями, «хисткість» тональної опори і постійні зміни темпу відтворюють у сукупності тендітний хворобливий образ героїні, що живе на межі реального та містичного світів.

Не менш цікавим є романс «Тар» на вірші С. Городецького. У русифікованій формі як могутнього і безжального міфічного Тара – повелителя грому і блискавок – поет відтворює образ скандинавського бога Тора, асоційованого у його свідомості також зі слов'янським Перуном. Романс С. Василенка відтворює монолог відкинutoї Таром «місячної дочки», яка стала «жрицею бездомною». Патетичний експресивний монолог героїні «вбраний» автором у форму танця-заклинання. Танцювальний характер підкреслено остинатною метроритмічною фігурою, що пронизує весь твір і відтворює звучання бубна. Вокальна партія будується на повторності та варіюванні інтонаційно близьких послідовок, екзотичність яких підкреслюється дорійським ладом. Виразність висловлювання досягається композитором за допомогою розширення їх діапазону, запровадження хроматики, стрибків. Найбільшої експресії композитор досягає в заключних тактах романсу («Мое сердце, палаючий дар») завдяки введенню у вокальній партії висхідної малої нони, що звучить подібно до крику відчаю і перегукується за своїм емоційним виразом з останнім акордом фортепіанної постлюдії.

Аналогічний емоційний настрій пронизує цикл С. Василенка «Заклинання», написаний на тексти Г. Чулкова, К. Бальмонта, М. Лохвицької. Його програмне визначення є дуже показовим для мистецтва символізму, орієнтованого на пошуки Істини та Сенсу у сфері Поза межового. Заклинання в рамках архаїчних культур служило сполучною ланкою між світом реальним та містичним. На думку літературознавиці Є. Зав'ялової, «для рубежу ХІХ–ХХ століть характерна підвищена теоретичність, культурологічна ємність рефлексії. Сумнів в онтологічних принципах буття викликає особливий інтерес до міфу (про що свідчать роботи О. Афанасьєва, Ф. Буслаєва, О. Веселовського, А. Ленга, М. Мюллера, О. Потєбні, Е. Тейлора, Д. Фрезера, І. Худякова). У прагненні пізнати народну стихію поети та письменники звертаються до фольклорних джерел, у тому числі таких «оказіональних»

жанрів, як замова. Відомо, що ритуально-магічна мова характеризується як «найдієвіший вид слова» [3, с. 208].

У цьому циклі С. Василенко буквально відтворює найрізноманітніші за виглядом та історико-географічними принципами заклинання, переосмислені одночасно символістським світосприйняттям. Тут і зловісне «Шаманське», і хлистівський «хоровод», і «Раскольниче», і заклинання «Середніх віків» і, нарешті, «Заклинання сну».

Інтерес викликає № 4 аналізованого циклу – «Хлистівське» (хоровод) на тексти К. Бальмонта. Хлисті, або христововери, – найстаріша з наявних російських позацерковних релігійних течій (сект), екстатичний різновид духовних християн, що виник у середині XVII століття серед православних селян. Найменування «хлисті» походить від обряду самобичування, що траплявся в їхньому середовищі, або від видозміненого слова «христи». Хлисті не визнають церковну обрядовість, хоча з метою конспірації можуть відвідувати православні церкви. Богослужіння хлистів (рос. радения) проходять вночі і полягає у самобичуванні, кружлянні, у якому вони сягають стану екстазу. Під час таких служінь виконувалися власні духовні пісні, що є важливим джерелом розуміння світогляду хлистів (див. про це докладніше [12]).

Інтерес до національного релігійного сектанства був дуже помітною рисою символістського неослов'янофільства 1906–1909 років і знайшов відбиток у різноманітних творах, зокрема у книзі К. Бальмонта «Зелений вітроград. Слова поцілункові», багато віршів якої (зокрема, і «Хоровод») є стилізацією хлистівської духовної поезії, що відтворює багато показових для неї образів-символів «саду» (громади одновірців) і «лісу» (навколишній ворожий світ).

«Хлистівське» (Хоровод) С. Василенка відповідно до ігрово-обрядової ідеї тексту К. Бальмонта будується на танцювальній (хороводній) жанровій основі (дводольний метр, мажорний лад, енергійний темп), що пронизує весь твір і відтворює атмосферу танцю. Позначені вище образи-антитези «саду» і «лісу» підкреслені ладо-гармонічними контрастами-протиставленнями діатонічного E-dur та хроматизованого cis-moll.

Інший характер має «Шаманське» заклинання, побудоване у вигляді монологу-речитативу імпровізаційного характеру із вільною зміною метрики. Вокальна партія такого

номера є складним поєднанням декламації і хроматичного «ковзання», що завершує щоразу рефрен-заклинання.

Зрештою, стилістичні дані символістських творів С. Василенка характеризуються складністю, вишуканістю ладогармонічної мови, фактури (у разі збереження тональної основи). Розвинена вокальна партія широкого діапазону у подібних творах нерідко втрачає самодостатню роль, стаючи частиною загального вокально-інструментального цілого.

«Східні» опуси 20-х років С. Василенка («Японські мелодії», «Індуські мелодії») знаменують собою новий етап освоєння вже знайомої автору тематики. Для цих творів показовою є лаконічність, гранична простота, мінімалізація виразних засобів, що поєднується з пильною увагою композитора до кожної з музично-поетичних деталей.

Цикл «Японські мелодії» було створено у 1924 році. Причиною звернення до подібної орієнтальної тематики можна вважати не тільки особистий інтерес композитора до різних етнічних традицій, а й широкі культурні контакти між Росією та Японією, особливий розквіт яких припадає на період рубежу XIX–XX ст. Відомо, що у 1898 році у Санкт-Петербурзькому університеті засновується кафедра японської мови, і лише кілька років японознавство у цьому вузі вже було високому рівні. Японське витончене мистецтво і навіть його європейська стилізація – японізм – стали дуже модними течіями у Європі. Під опосередкований (через Західну Європу) вплив японської культури потрапив і російський авангард XX століття (див. докладніше про це [11]). Вплив японської культури не слабшає і у 20-ті роки XX ст., коли у Росії гастролює театр кабукі. Його естетика та драматургія свого часу справила величезний вплив на В. Мейерхольда, С. Ейзенштейна та інших представників вітчизняної культури зазначеного періоду.

Чарівність японської культури виявилася суттєвою і для С. Василенка, який створив свій музично-поетичний образ «країни сонця, що сходить» у циклі з восьми «Японських мелодій». Мініатюризм текстів, що імітують зразки японської класичної поезії, визначає камерність та малі масштаби самих романсів. Назва та сенс кожної з восьми пісень також дає можливість побудувати сюжетну лінію всього циклу, що символічно окреслює трагедію прекрасної гейші.

Створення у 1925 р. циклу із шести «Індуських мелодій» для високого голосу, скрипки та фортепіано ознаменувало

появу ще однієї орієнтальної композиції у творчості С. Василенка. Звернення до поезії Рабіндраната Тагора, а також до власних поетичних опусів, що стилістично стикаються з творчістю великого індійського автора, свідчило знов-таки не тільки про особистий інтерес композитора до індійської тематики, а й про загальні тенденції російської культури рубежу ХІХ–ХХ ст., що прагнула до активного пізнання-осмислення духовного тисячолітнього досвіду цієї великої країни.

Зв'язок символізму з філософськими системами Індії наполегливо підкреслював ще Андрій Белий (1880–1934), який мріяв про духовну єдність світу. Дм. Мережковський (1866–1941), автор відомих віршів «Будда» і «Нірвана», писав: «На запитання: Схід чи Захід? – єдина відповідь – заперечення самого питання: чи не Схід чи Захід? – а Схід та Захід». Для поета-символіста К. Бальмонта (1867–1942) Індія – «країна Мрії, символ священних земних обителів». Вторячи «Завітам Готами», Бальмонт писав: «Я думаю, що індійська мудрість включає всі відтінки доступної людині мудрості, багатогранність Індійського Розуму невичерпна <...> Індія є закінченою в своїх обрисах Країною Думки, а в Думки є і Мрія» [1].

Інтерес до Індії та її культури у 20-ті роки ХХ століття багато в чому стимулювався перекладами індійської поезії та насамперед Р. Тагора – поета, музиканта, філософа, до текстів якого зверталися багато вітчизняних композиторів початку ХХ століття. Віддав данину цієї традиції і С. Василенко. 6 пісень його циклу «Індуські мелодії» торкаються різної тематики. Переважає любовна лірика. Її доповнює «Колискова», а також пісня духовно-філософського складу «Імпровізатор». Стилістика більшості ліричних розділів твору перегукується з характерними рисами попереднього циклу («Японські мелодії»).

Обидва цикли можна розглядати як стилізацію, що зближує названі твори зі східною музичною традицією. У «Японських мелодіях» – це виділення самодостатньої ролі квінтовості як опорного співзвуччя в японській ладовій музичній системі, вибудовування мелодійної лінії за принципом варіювання трихордових послівоків (в японській практиці – тетракорди), важливе уникнення терцієвих гармоній. В «Індуських мелодіях» це проявляється у стилізації окремих ладових елементів індійської музики, серед яких – використання зб. 2, хроматики, та метроритмічних особливостей індійської танцювальної

музики. За словами Д. Рогаль-Левицького, «його (С. Василенка) Схід є живим, справжнім Сходом, а не міркуваннями на збільшених секундах, паралельних квінтах або неповних тризвуках про Схід. У його зображенні Схід сповнений південної лінощі, прянощів і мінливості, в його Сході проста і водночас чарівна своїми вишуканостями гармонія, нарешті, в його Сході панує ненадуманая мелодія, що легко й гладко ллється, дурманить своїм ароматом і негою» [9, с. 78].

У циклах, що демонструють *обробки російських народних пісень*, композитор наслідує традиції «купкістів», що стали базовими для нього ще в роки навчання. Великий інтерес у цьому плані становлять Десять російських народних пісень (ор. 61), оброблених С. Василенком у 1929 р. для високого жіночого голосу у супроводі оригінального ансамблю: гобой, баян, балалайка та фортепіано. «Вибір мелодій та спосіб їхньої обробки свідчать про прагнення композитора не лише відтворити народний дух пісень, а й зробити їх придатними для сольного концертного виконання. Художній такт, естетичне чуття, не кажучи вже про глибоке професійне знання російського пісенного фольклору, зберегли композитора від небезпеки впасти у фальсифікацію та лженародність» [8, с. 242]. Принцип контрастного розташування фольклорних обробок дає можливість зіставити цей цикл із сюїтою, в якій пісні контрастують одна з одною психологічно, динамічно та тонально.

Окремо в цьому циклі стоїть пісня «Не розливайся, мій тихий Дунай». Г. Поляновський розцінює її як «майже трагічну фреску, пройняту справжньою патетикою» [8, с. 245]. Сам текст пісні, значна частина якого побудована на зверненні героїні до «олена — золоті роги» та Дунаю, досить загадковий. Згідно з фольклорними дослідженнями, ця пісня належить імовірно до весільних і має надзвичайно глибоке архаїчне коріння, пов'язане з найдавнішими язичницькими уявленнями слов'ян (див. про це докладніше [5]).

1943 рік у творчій біографії С. Василенка відзначений створенням аналогічного циклу, заснованого на російській фольклорній традиції — 10 російських народних пісень для різних голосів (ор. 107). Автор звертається до різних жанрових традицій, серед яких виділяє танцювальну («По сіничках Дуняшенька гуляла»), жартівливу («Теща для зятя припасла»), «Скоморошину», а також епіко-оповідну («Сказ про Новгород Великий»).

**Висновки.** Отже, С. Василенко – видатний композитор, диригент, педагог, фольклорист, музикант-просвітитель, який успадкував найкращі жанрово-стилістичні традиції російської музики минулого. Одночасно він зробив цінний внесок у її подальший розвиток у рамках культури першої половини ХХ століття та жанрово-стильових установок російського модерну. Сфера камерно-вокальної творчості С. Василенка (понад 200 творів), що охоплює всі періоди його творчої діяльності, увібрала у себе найбільш характерні жанрово-стильові тенденції, властиві творчому методу композитора, орієнтованому на академічний напрям російської культури та музики першої половини ХХ століття. Ранній період вокальної творчості С. Василенка характеризується, з одного боку, успадкуванням найкращих традицій російської камерно-вокальної лірики ХІХ століття, у тому числі традицій П. Чайковського та М. Римського-Корсакова (романси оп. 2). Водночас poetика його вокальної творчості тісно пов'язана з традиціями російського символізму, аж до початку 20-х років апелює до світобачення та поезії О. Блока, С. Городецького, В. Брюсова, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Лохвицької, І. Северянина, С. Соловйова та ін. (оп. 13, 16, 26, 40). 20-ті роки у діяльності С. Василенка також відзначені зростаючим інтересом до фольклорно-інтернаціональної та східної тематики. Сказане співвідносне з його композиціями «Японських мелодій» (оп. 49 а, 1924), «Індуських мелодій» (оп. 51), а також з циклом «3 сінгалезькі мелодії» (оп. 55, 1926) та ін. Нарешті, в зрілий період творчості С. Василенко на новому етапі своєї творчої еволюції повертається до традицій російського фольклору, створивши два цикли на основі обробок російських народних пісень (оп. 61, 107), орієнтованих на широкий жанровий спектр – від давньослов'янської архаїки та епіко-історичних пісень, скороморшин аж до частівок.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Алексеев-Апраксин А. Восток в русской культуре Серебряного века. URL: [http://www.buddhism.ru/buddhru/bru9/silver\\_age.php](http://www.buddhism.ru/buddhru/bru9/silver_age.php) (дата звернення: 21.09.2021).
2. Василенко С.Н. Воспоминания / Ред., вст. ст. Т.Н. Ливановой. Москва : Советский композитор, 1978. 375 с.
3. Завьялова Е.Е. Фольклорно-мифологическая основа стихотворения М. Лохвицкой «Заклинание». Жанровые модификации в

русской лирике 1880–1890-х годов : монография. Астрахань, 2006. С. 208–213.

4. Казмирчук О.Ю. Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «Серебряного века». URL: [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_4.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_4.html) (дата звернення: 12.12.2021).

5. Культ оленя и лося в славянской мифологии (языческой). URL: <http://protown.ru/information/hidden/6995.html> (дата звернення: 18.08.2021).

6. Ливанова Т.Н. С.Н. Василенко. *Статьи. Воспоминания*. Москва : Музыка, 1989. С. 191–213.

7. Нестьев И. Утопии и реальности. Глава из неопубликованной книги. *Музыкальная академия*. 2001. № 3. С. 55–65.

8. Поляновский Г. Сергей Никифорович Василенко. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1964. 276 с.

9. Рогаль-Левицкий Дм. Вокальное творчество. *Сергей Василенко. XXV лет музыкальной деятельности. Юбилейный сборник статей* / под ред. Вас. Яковлева. Москва–Ленинград : Издательство Московского общества драматических писателей и композиторов. 1927. С. 71–80.

10. Фортунатов Ю.А. Сергей Никифорович Василенко. *Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории*. Москва : Музыка, 1966. С. 9–21.

11. Хакамада Сигэки. Японская сакура и русская береза. URL: <http://ricolor.org/rz/iarponia/jr/tod/sh> (дата звернення: 12.10.2021).

12. Хлысты. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Хлысты> (дата звернення: 18.11.2021).

13. Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. Москва : Индрик, 2001. 128 с.

14. Яковлев В. Сергей Никифорович Василенко (Очерк личной и творческой жизни). *Избранные труды о музыке. Русские композиторы*. Москва : Советский композитор, 1971. Т. 2. С. 412–426.

#### REFERENCES

1. Alekseev-Apraksin, A. (2021). East in Russian culture of the Silver Age. Retrieved from: [http://www.buddhism.ru/buddhru/bru9/silver\\_age.php](http://www.buddhism.ru/buddhru/bru9/silver_age.php)

2. Vasilenko, S.N. (1978). *Memories*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

3. Zav'yalova, E.E. (2006). Folklore and mythological basis of M. Lokhvitskaya's poem "Spell". *Zhanrovyye modifikatsii v russkoy lirike 1880–1890-kh godov: monografiya*. Astrakhan: Astrakhanskiy universitet [in Russian].

4. Kazmirchuk, O.Yu. (2021). Interpretation of the images of Hamlet and Ophelia in Russian poetry of the "Silver Age". Retrieved from: [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_4.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_4.html).

5. The cult of deer and elk in Slavic mythology (pagan) (2021). Retrieved from: <http://protown.ru/information/hidden/6995.html>.



6. Livanova, T.N. (1989). S.N. Vasilenko. *Stat'i. Vospominaniya*. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Nest'yev, I. (2001). Utopias and Reality. A chapter from an unpublished book. *Muzykal'naya akademiya*. 3, 55–65 [in Russian].

8. Polyanovskiy, G. (1964). Sergey Nikiforovich Vasilenko. Life and creativity. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Rogal'-Levitskiy, Dm. (1927). Vocal creativity. Sergey Vasilenko. *XXV let muzykal'noy deyatel'nosti. Yubileynyy sbornik statey / pod red. Vas. Yakovleva*. Moscow–Leningrad: Izdatel'stvo Moskovskogo obshchestva dramaticheskikh pisateley i kompozitorov [in Russian].

10. Fortunatov, Yu.A. (1966). Sergey Nikiforovich Vasilenko. *Vydayushchiesya deyateli teoretiko-kompozitorskogo fakul'teta Moskovskoy konservatorii*. Moscow: Muzyka [in Russian].

11. Khakamada, Sigeki (2021). Japanese sakura and Russian birch. Retrieved from: <http://ricolor.org/rz/iaponia/jr/tod/sh>.

12. Whips (2021). Retrieved from: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Хлысты>.

13. Shakhnazarova, N.G. (2001). Paradoxes of Soviet Musical Culture. Thirties. Moscow: Indrik [in Russian].

14. Yakovlev, V. (1971). Sergey Nikiforovich Vasilenko (Essay on personal and creative life). *Izbrannyye trudy o muzyke. Russkiye kompozitory*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

УДК 78.034.4(450):784.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-4>**Юлія Володимирівна Шпиг**

ORCID: 0000-0003-0358-9968

здобувач кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

yuvlaost@gmail.com

## «ФЛОРЕНТІЙСЬКА КАМЕРАТА» ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

**Мета дослідження** – розкрити основні естетичні та теоретичні настанови «Флорентійської камерати» як нової школи співу в європейській музиці XVII ст.

**Методологія дослідження** спирається на історико-генетичний, компаративний, системний методи аналізу матеріалу.

**Наукову новизну** визначає виявлення естетичних та теоретичних настанов «Флорентійської камерати» як нової вокальної школи в європейській культурі XVII ст. Діяльність представників знаменитого творчого угруповання дає підстави для затвердження нових вокально-технічних прийомів та вимагає дослідження у широкому історико-теоретичному аспекті. У статті розглянуто основні принципи нової школи співу, які відкрили перспективи подальшого розвитку музичної культури.

**Висновки.** «Флорентійська камерата» стала визначальною новою вокальною школою, яка затверджувала практику одноголосного співу, виразної декламації тексту і здатності передавати почуття. Відомі «камерати» Джуліо Каччіні та Якопо Пері – фундатори нової школи – свідомо підійшли до реформування наявної традиції співу: відмовилися від поширеного в той час вільно орнаментованого співу і сформулювали правила нового витонченого вокального стилю *sprezzatura*, або *continuo*. В результаті була сформована нова манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий і граціозний характер. Члени «Флорентійської камерати» здійснювали системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування. Історичне значення виконавських настанов представників «Флорентійської камерати» було великим, адже вони утворювали нові комунікаційні моделі, забезпечували традицію розуміння музичного твору, змінювали його соціокультурне призначення. Вишуканий флорентійський спів розпочав нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі.

**Ключові слова:** Флорентійська камерата, вокальна школа, Джуліо Каччіні, Якопо Пері, музика і слово, флорентійський спів.

*Shpyg Yuliya Volodymyrivna, Applicant at the Department of History of World Music of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*

***“The Florentine Camerata” as a platform formation of a new vocal school***

**Research objective.** *The aim of the work is to reveal the aesthetic and theoretical guidelines of the “Florentine Camerata” as a new school of singing, which was formed in Italy in the late XVI – early XVII centuries.*

**The research methodology** *is based on historical-genetic, comparative, systematic methods of material analysis.*

**The scientific novelty** *determines the discovery of aesthetic and theoretical guidelines of the “Florentine Camerata” as a new vocal school in European culture of the XVII century. The activities of representatives of the famous creative group provide grounds for the approval of new vocal techniques and require research in a broad historical and theoretical aspect. The article considers the basic principles of the new school of singing, which opened up prospects for further development of musical culture.*

**Conclusions.** *The Florentine Camerata became the defining new vocal school, which affirmed the practice of monophonic singing, expressive recitation of text and the ability to convey feelings. Famous members of “Camerata” Giulio Caccini and Jacopo Peri – the founders of the new school – deliberately approached the reform of the existing tradition of singing: abandoned the common at the time freely ornamented singing and formulated the rules of a new refined vocal style sprezzatura or continuo. As a result, a new style of vocal intonation was formed, which had an exceptionally refined and graceful character. The members of the “Florentine Camerata” carried out a systematic multilevel activity, which showed a new attitude to the musical language in the cultural and historical aspect and formed a new technique of vocal intonation. The historical significance of the performing instructions of the representatives of the “Florentine Camerata” was great, because they formed new communication models, provided a tradition of understanding the musical work, changed its socio-cultural purpose. Delicate Florentine singing began a new era in the development of performing vocal art in European culture.*

**Key words:** *Florentine Camerata, vocal school, Giulio Caccini, Jacopo Peri, music and word, Florentine singing.*

**Актуальність теми дослідження.** На межі XVI–XVII ст. у західноєвропейській культурі відбувається кардинальне оновлення системи музичного мислення. І музична практика цього часу, і теоретичні міркування щодо властивостей звукової матерії та способів її організації докорінно змінюють фундаментальні мистецькі орієнтири, що залишатимуться пріоритетними протягом трьох наступних століть. Ключовою подією в цьому процесі є народження оперного жанру у Флоренції.

«Історичний вибір на користь Флоренції як місця народження опери не випадковий. Ні Мантуя, ні Рим, ні Венеція

аж ніяк не поступалися Флоренції інтенсивністю музично-театрального життя. Але, можливо, саме у Флоренції оформилася італійська «національна ідея» в музичному мистецтві, що виявилася, по-перше, у відразі до нідерландського контрапункту (чого варта лише патетична лють флорентійця Доні, який проводить паралель між агресивною навалою нідерландського мистецтва, «брутального та згубного для Італії», із розгромом Риму (1527) німецьким військом Карла V!), а по-друге, у природному зверненні до свого античного минулого – сухувато-інтелектуальне повітря Флоренції – колиски Ренесансу – завжди було традиційно спрямоване на давні зразки» [1, с. 146].

Саме Флоренція завжди була містом із високим рівнем культурного життя, тонус якого визначала родина Медичі. Непересічне історичне значення у формуванні європейського музичного театру мала знаменита «Флорентійська камерата» (*virtuosissima Camerata*) як певна «спільнота однодумців», що діяла спочатку під патронатом графа Джованні Барді (1534–1612), а після його переїзду в Рим у 1592 році графа Якопо Корсі (1561–1633). Загальновідомими є імена таких найбільш видатних представників «Камерати», як: Вінченцо Галілей (1520–1591) та Джироламо Меї (1519–1594), композитори і співаки Джуліо Каччіні (1550–1618) та Якопо Пері (1561–1633), поети-лібретисти Оттавіо Рінуччіні (1563–1621) та Алессандро Стріджо (1573–1630), композитор П'єро Строцці (1550–1609). Непересічна роль «Флорентійської камерати» в західноєвропейській культурі – основна теза всіх історичних розвідок, присвячених західноєвропейській музичній культурі кінця XVI – початку XVII ст. Хрестоматійного поширення для сучасного читача набули також заклики представників «Камерати» відновити давньогрецьку трагедію та повернути в музику виразність слова в одноголосному співі. Проте ці загальновідомі сентенції породжують низку проблемних міркувань та конкретних запитань, відповіді на які не є легкими та очевидними. Члени «Флорентійської камерати» впроваджували системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування.

**Мета дослідження** – розкрити основні естетичні та теоретичні настанови «Флорентійської камерати» як нової школи співу в європейській музиці XVII ст.

**Методологія дослідження** об'єднує у собі історико-генетичний, компаративний, системний методи аналізу матеріалу.

**Наукову новизну** визначає виявлення естетичних та теоретичних настанов «Флорентійської камерати» як нової вокальної школи в європейській культурі XVII ст. Діяльність представників знаменитого творчого угруповання дає підстави для затвердження нових вокально-технічних прийомів та вимагає дослідження у широкому історико-теоретичному аспекті. У статті розглянуто основні принципи нової школи співу, які відкрили перспективи подальшого розвитку музичної культури.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Формування у Флоренції на межі XVI–XVII ст. нової практики співу відкрило широкі перспективи для розвитку нового музично-сценічного жанру, а також затверджувало нові форми художньої комунікації. Природно, що діяльність «Флорентійської камерати» як важливого центру виникнення авангардних творчих інтенцій барокової доби перебуває у зоні постійної уваги дослідників. Проте певні питання усвідомлення її культурно-історичного значення ще потребують свого розв'язання.

По-перше, як підкреслює знаний і авторитетний дослідник у цій сфері К.В. Паліска (Claude V. Palisca), «*Камерата*» (*Camerata*) не була офіційно проголошена і тому «немає жодної конкретної дати стосовно її народження» [4, с. 5]. Гострі суперечки між членами групи та запеклі дебати стосовно перспектив розвитку музично-драматичного мистецтва між її лідерами (схильність Барді до розмов та аматорського музикування, Корсі — до експериментів у драматичних виставах з музикою), насправді, приводять дослідників до думки щодо доцільності «говорити не про існування однієї групи із двома ватажками (Барді-Корсі)» [3, с. 362], а про *два різних напрями (два різних етапи) музично-драматичного експериментування* у багатому на події культурному житті Флоренції кінця XVI ст. Це вимагає більш деталізованого погляду на історичний період існування «Флорентійської камерати» та поступового формування нових принципів співу завдяки внеску багатьох учасників цього процесу.

По-друге, «*Камерата*» як *неформальна академія* була не єдиною у Флоренції, тому її унікальна роль у народженні засад нової організації музично-драматичних вистав є дещо

перебільшеною. На це, зокрема, вказує красномовний знак запитання у назві підрозділу фундаментальної статті провідної ізраїльської дослідниці Рут Кац – «Камерата – колиска ранньої італійської опери?» [3, с. 362]. Справді, розвідки останніх років презентують «Камерату» як *одну з п'яти* або навіть більше Флорентійських академій, що обговорювали напрями формування нової музичної драматургії та змін наявної музичної естетики. Серед них на особливу увагу заслуговує академія «Альтераті» (Alterati), адже вона об'єднувала найбільшу кількість музичних аматорів. Щодо історичного значення кожного з флорентійських угруповань важко робити чіткі висновки, оскільки ті самі аматори входили в різні групи, відповідно, творчі ідеї легко перемішувалися та поширювалися. Загалом, варто уявити «Камерату» чимось на кшталт «невидимого коледжу» (Кац Рут), який навчав нових правил єднання музики і слова через певний «колективний настрій» та принципіву настанову вийти за межі наявної музичної практики і рухатися новими маршрутами [3, с. 366]. Так, Кац Рут підкреслює, що формування нових ідей було визначене не лише виступами тих, хто брав участь у засіданнях або був офіційним членом академії (в «Камераті» чи в «Альтераті»), а й тими, хто був частиною «неформальної мережі соціальних та професійних зв'язків. Мережа не обмежувалася лише жителями Флоренції, оскільки Кавалієрі та більша частина ранньої оперної діяльності була зосереджена в Римі: справді, сам Барді врешті переїхав до Рима» [3, с. 370].

Ці обставини створюють особливий соціальний, ідеологічний та культурний контекст для формування нової манери співу і нового музично-театрального жанру, виникнення якого сучасні автори зазвичай коментують як результат відродження античної трагедії. Ці загальні і не точні міркування дуже слушно спростовує Кац Рут: «Члени «Камерати» не були такими наївними, щоб думати, що вони відроджують давньогрецьку трагедію; їх метою, швидше, було *відродження певного стилю співу*, який вони асоціювали з класичною драматургією. Їх перш за все цікавила *більш «ефективна» комунікація*. Деякі учасники, однак, могли розуміти, що вони розробляють новий стиль (або жанр), і суперечка про те, хто і що зробив першим, свідчить про те, що підсвідоме уявлення значення їхньої інноваційної ролі було їм властивим» [3, с. 363]. Саме *нова манера спілкування зі слухачем за допомогою музики і слів*

була ключовою проблемою міркувань талановитих і чутливих до музичної виразності флорентійських гуманістів, тому розуміння всіх естетичних та технічних засад нового співу є вкрай важливим.

Історія діяльності «Камерати» проявляє непересічне значення її головного фундатора – графа Джованні Барді – поета і математика, знавця грецької та латинської мов, тонкого поціновувача філософії Платона та палкого шанувальника Данте. Саме Барді в 1560-х роках «стимулював флорентійських дворян до вивчення музики, запрошуючи їх зустрічатися у нього вдома, щоб обговорити принципи музики та сучасні стилі і техніки» [4, с. 3]. Питання реформування поліфонічної музики того часу та винаходу нового «гарного співу» активно дискутувалися музикантами-аматорами, художниками, астрологами, філософами та вченими, що збиралися навколо Барді. Син Барді, П'єтро, у своєму часто цитованому в музикознавчій літературі листі до Г.Б. Доні (1594–1647) згадує, що його батько «дуже захоплювався музикою і свого часу був композитором з непоганою репутацією, він завжди мав біля себе найвідоміших людей міста; навчившись цієї професії, і запросивши їх до себе додому, він сформував якусь чудову постійну академію, де були відсутні вади і будь-які ігри. Знатну молодь Флоренції приваблювала можливість самовдосконалюватися, адже тут вона могла не тільки займатися музикою, але приділити час обговоренню та отриманню знань у сфері поезії, астрології та інших наук» [3, с. 364]. Серед ідей, які найбільш активно обговорювалися, були думки про неактуальність поширеної на той час багатоголосної практики контрапункту. Барді наголошував: «Я кажу, що та музика, яка практикується сьогодні, поділяється на дві частини. Одна з них називається контрапункт; другу ми будемо називати мистецтвом гарного співу» [2, с. 79]. Для італійця Барді якість звучання голосу та особлива його виразність піднесена до рівня справжнього мистецтва були на першому місці. Тож, за переконанням Барді, нагальною потребою часу було вивчення музичного досвіду Давньої Греції, щоб повернути у сучасну музичну практику властиві їй одноголосний спів, виразну декламацію тексту і здатність передавати почуття. Він стверджував: «Тією ж мірою, як душа більш благородна, ніж тіло, так і текст більш благородний, ніж контрапункт» [1, с. 146].

Погляд на античну трагедію мав теоретичний характер, адже відсутність записів та достовірних музичних джерел робили всі міркування умовними. Свідчення грецьких видатних філософів переважували в цих бесідах, позбавлених справжнього уявлення про музичний складник античної доби. Безсумнівним орієнтиром для членів академії Барді були особливості драматургічної побудови та загального впливу на глядача давньогрецької трагедії. Це засвідчує Паліска, посилаючись на авторитет Аристотеля: «У «Поетиці» Аристотель поділяв (трагедію) на шість складників: сюжет, персонаж, дикція, думка, видовище та спів. Модель Аристотеля була адаптована Джованні де Барді і отримала подальший розвиток у його трактаті під назвою «Дискурс про те, як слід здійснювати трагедію» [4, с. 141]. Щоб фундаментально розібратися в нагальних проблемах поєднання драматичного та музичного складників вистави, Барді спонсорував дослідження Вінченцо Галілея, які він підсумував у 1581 році в трактаті «Діалог про античну та сучасну музику» (*Dialogo della musica antica et della moderna*). Галілей присвятив трактат своєму патрону та переконливо доводив необхідність «повернення до простоти античної монодії».

Відсутність точних знань щодо всіх характеристик грецької музики робила гасла флорентійців певною мірою метафоричними, тому особливо цінними були поради на цьому шляху найбільшого знавця античної літератури Джироламо Меї. Саме Меї зробив величезний внесок у формування фундаментальних ідей «Камерати», хоча він регулярно і не відвідував її зборів. Його вплив на головного теоретика перетворень Вінченцо Галілея був значним: «Безпорадно не знаючи грецької мови, Галілей звернувся до Джироламо Меї, який мав репутацію чудового знавця як грецької мови, так і античної музики» [6, с. 173]. Святковим урочистим затвердженням періоду формування такої «національної ідеї» стала вистава «Еврідіки» Пері-Рінуччіні в палаці Медичі 6 жовтня 1600 року на честь весілля Марії Медичі та Генріха IV. Якщо загальні філософсько-естетичні міркування щодо особливостей нової музики були «ідеями часу», що літали у повітрі, то *технічні аспекти їх втілення були прерогативою досвідчених співаків*. У цьому полягає головний історичний сенс діяльності «Камерати», який відкривається з позицій сьогодення. Дійсно, «Флорентійська камерата» ставала *справжньою новою школою*



співу, яка відкривала нові перспективи діяльності для наступних століть, тому сучасні дослідники акцентують цей важливий виконавський вектор.

Головним орієнтиром на цьому шляху було нове відношення до слова у вокальному інтонуванні. Це руйнувало сталу практику вільно орнаментованого співу, що затвердився наприкінці XVI ст. Саме орнаментування мелодії за новими вимогами в такий спосіб, щоб *посилити виразність поетичного тексту*, найбільшою мірою проявляло нові настанови флорентійців. Коли в 1602 році Джуліо Каччіні видав збірку “*Le Nouve Musiche*”, 9 сторінок передмови, в яких він виклав своє розуміння сутності нової «благородної манери співу» і мали значення «*програмного документа флорентійської або тосканської школи співу*» [1, с. 152]. У передмові Каччіні акцентував своє прагнення зупинити виконавців від використання надмірного орнаменту, який був звичною практикою епохи. Посилена увага Каччіні до слова демонструвала зовсім нову естетику вокальної композиції, яка затверджувалася на межі століть. Хоча в ренесансних трактатах автори приділяли значення правильності вимови поетичного тексту (зокрема, можна згадати 10 порад виконавцям Царліно щодо правильних способів поєднувати ноти зі словами), «в усіх середньовічних та ренесансних жанрах слово становило *лише смислову опору* композиції, яка своєю логіко-музичною самодостатністю здатна була затопити (і часто затоплювала) все його смислове і емоційне значення. Каччіні же у невпинному прагненні виразити звуками зміст, ідею-почуття слова (*conchetto*) захищав вкрай вільний *спів для вмілення пристрасні (afetto)*» [1, с. 147]. Ця експресія співу і вражала слухачів. Як підкреслює Е. Симонова, «відмовляючись напередодні народження опери від застарілої ренесансної колоратури, Каччіні, прагнучи проконтролювати кількість та якість *passagi*, створити та записати їх, надати їм авторство, фактично перетворює ренесансні *ornamenti* на інтегральні та узаконені в новій мелодичній структурі. Його нова орнаментика зіграла роль у переродженні музики Ренесансу у якісно нову музику наступної барокової доби із домінуванням мелодії та її гармонічного супроводу; мелодії, в художню енергію кожної інтонації» (М. Сапонов)» [1, с. 165]. Джуліо Каччіні назвав відкритий їм вокальний стиль “*stile rappresentativo*” і вважав, що композитор повинен відмовитися «від усієї західної традиції точно

прорахованих ритмів» в ім'я того, що «розташовувалося би поміж розмовним ритмом і ритмом прорахованим» [5, с. 41].

Показово, що фундатори нової школи співу Пері та Каччіні мали власні бачення шляхів створення союзу музики і поезії, хоча обидва визнавали, що їх основною метою було покращення спілкування зі слухачем за допомогою співу, а зразком подібної ефективної комунікації – манера співу античної трагедії. Свої практичні засади нової манери співу Пері сформулював у передмові до видання «Еврідики» 6 лютого 1601 року. Важливі спостереження щодо методу роботи Пері із словом викладає Рут Кац: «Пері прагнув *наблизити спів до мови*, дозволяючи тексту та дії впливати на музику; Пірротта називає це *recitar cantando*. Каччіні ж, більше стурбований досконалістю співаків та мистецтвом співу, був відданий «афективним реакціям на драматичні ситуації» – слова повинні знаходити вираз у музиці; Пірротта називає це *cantar recitando*» [3, с. 368]. Але цікаво, що прийоми обох співаків були фактично однаковими (що очевидно було результатом спільних дискусій членів «Камерати»). В результаті можна говорити про формування флорентійського витонченого стилю співу, відомого як *Sprezzatura* або *continuo*, який пов'язаний з Пері і Каччіні. Пері підкреслював, що для вирішення сучасних мистецьких завдань необхідний «інший тип голосу, який греки називали діастематичним утриманим та переривчастим (*trattenuta e sospesa*) одночасно; голосу, здатного до пришвидшеного перебігу розмовної мови посеред стриманого та повільного темпу співу» [1, с. 149]. Як зазначає Е. Симонова, вокально-виконавська практика доби вимагала вирішення нових завдань в ансамблевому та сольному співі: «Перетворення сольного голосу на голос віртуозний знайшло відображення як у поширених термінах XVI ст.: *voce tremante* («голос тремтливий», «тремтячий»), *gorggia, gorggiare* («горло», «горлить»), *disposizione di voce* («постановка голосу»), так і у змісті ренесансних підручників-трактатів: у них вперше з'являються вказівки *сучасного технологічного порядку* («в допомогу солістам-віртуозам!») щодо *розробки гортані* як гнучкого та слухняного інструменту, здатного опанувати не тільки ренесансну колоратуру, але й усі тонкощі нового декламаційного співу напередодні народження опери» [1, с. 112]. У результаті формується особлива манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий та граціозний характер.

Ще одним важливим відкриттям «Камерати» було широке залучення *жіночих голосів* у вокальне інтонування, яке традиційно залишалося переважно чоловічим. У цей «дзвінкий сад високих чоловічих голосів» (Е. Симонова) наприкінці XVI ст. проникають «жіночі сопрано, які звучать натурально, тепло і насичено, що призводить до повної революції в естетичному сприйнятті високого вокального тону» [1, с. 141]. Серед найбільш відомих співачок нового типу – легендарна Вітторія Аркілеї, а також доньки Джуліо Каччіні Франческа Каччіні та Сеттімія Каччіні.

Небувала раніше увага до слова збагачувала виразність звучання самого голосу, що вимагало від виконавця майстерного володіння новою технікою дихання, технікою вокального вібрато та технікою *messa di voce* [7, с. 325].

Вишуканий флорентійський спів позначив нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі. Увага до слова відтіснила на другий план мистецтво дімінування, яке традиційно було критерієм виконавської майстерності. «Стиль співу Каччіні гранично виявив естетику передбарокового виконавського артистизму: нова флорентійська орнаментика включала у себе не тільки виписані пасажі, трелі і тремоло, каскати і групето, але й нові виконавські нюанси, завдяки яким *слово, яке співається*, інтонувалося в капризних та неловимих ритмічних поривах, у новій динамічній гнучкості, у винахідливому пунктирному ритмі, в усіляких «вигуках» та «завмираннях», в увазі до точної вокальної мови першого тону, яка пізніше оформилася у теоретиків *bel canto* у правило *messa di voce*» [1, с. 165]. Історичне значення цих виконавських настанов було великим, адже вони *забезпечували традицію розуміння музичного твору, його виконання і соціокультурного призначення*. Вони також відкривали шляхи для розвитку нового музично-сценічного жанру, в якому саме виразність звучання голосу, майстерність донесення змісту та емоційної аури слова до слухача становили саму сутність художньої комунікації, набували все нові й нові форми. Тож, усі аспекти діяльності «Флорентійської камерати» презентують її як *унікальну вокальну школу*, що сформувала нові методи і прийоми навчання не лише в музичному, але і в широкому культуротворчому контексті.

**Висновки.** «Флорентійська камерата» стала визначальною новою вокальною школою, яка затверджувала практику

одноголосного співу, виразної декламації тексту і здатності передавати почуття. Відомі «камератці» Джуліо Каччіні та Якопо Пері – фундатори нової школи – свідомо підійшли до реформування наявної традиції співу: відмовилися від поширеного в той час вільно орнаментованого співу і сформулювали правила нового витонченого вокального стилю *sprezzatura*, або *continuo*. У результаті була сформована нова манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий і граціозний характер. Члени «Флорентійської камерати» здійснювали системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування. Історичне значення виконавських настанов представників «Флорентійської камерати» було великим, адже вони утворювали нові комунікаційні моделі, забезпечували традицію розуміння музичного твору, змінювали його соціокультурне призначення. Вишуканий флорентійський спів розпочав нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Симонова Е. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* : дисс. ... докт. иск. наук : 17.00.02. Москва. 2006. 146 с.
2. Hitchcock H.W. “The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations”. By Claude V. Palisca. *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. 1990. P. 78–81.
3. Ruth Katz Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press. Vol. 45, No. 3. (Jul.–Sep., 1984), P. 361–377.
4. Palisca C.V. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Yale University Press. 1989. 234 p.
5. Palisca C.V. *La Musique baroque*. 1994. 386 p.
6. Pirrotta N., Fortune N. Temperaments and Tendencies in The Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*. XIJ2. 1954. P. 169–189.
7. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press. 1999. 325 p.

#### REFERENCES

1. Simonova, E. (2006). Singing voice in Western culture: from early liturgical singing to *bel canto*: diss. ... Cand. Art History: 17.00.02. Moscow. 2006. 146 s. [in Russian].
2. Hitchcock, H. (1990) “The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations”. By Claude V. Palisca. *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. 1990. P. 78–81 [in English].

3. Ruth, K. (1984). Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 45, No. 3. (Jul. –Sep., 1984), P. 361–377 [in English].
4. Palisca, C. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Yale University Press. 1989. 234 p. [in English].
5. Palisca, C. (1994). *La Musique baroque*. 1994. 386 p. [in French].
6. Pirrotta, N., Fortune, N. (1954). Temperaments and Tendencies in The Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*. XIJ2. 1954. P. 169–189 [in English].
7. Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press. 1999. 325 p. [in English].

УДК 784.1:78.071.1(477) Сильвестров

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-5>**Вадим Русланович Яценко**

ORCID: 0000-0003-4418-1811

аспірант творчої аспірантури кафедри хорового  
диригування Національної музичної академії Україниімені П. І. Чайковського  
vadumyatsenko1960@gmail.com**«МАЙДАН-2014» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:  
ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ПОЕТИКИ КОМПОЗИЦІЇ**

**Мета роботи** – виявлення поетики композиції унікального за жанровими параметрами хорового твору Валентина Сильвестрова «Майдан-2014». **Методологія дослідження** спирається на жанровий, стильовий та інтонаційний методи у поєднанні з інтердисциплінарним підходом, що актуалізує магістральні стратегії сучасного музикознавчого дискурсу. **Наукову новизну** визначає дослідження монументального хорового твору В. Сильвестрова «Майдан-2014» в аспекті специфіки його жанрових та композиційних чинників, що розкривають фундаментальні принципи утворення художньої цілісності. Вперше об'єктом вивчення постає поетика композиції «знакового» хорового опусу В. Сильвестрова як закономірний і водночас новий етап художньо-естетичного та стильового виявлення творчої індивідуальності митця.

**Висновки.** Поетика композиції «Майдану-2014» Сильвестрова є унікальним зразком побудови хорових циклів. У такий спосіб внутрішні і «зовнішні» плани об'єднання монументального хорового полотна утворюють цілісну композицію, в якій функціонують прийоми наскрізного розвитку, а жанрові та образно-емоційні контрасти, які завжди відзначають співвідношення частин у циклічній формі, постають невід'ємними складниками художнього цілого. У результаті виникає багатозначний смисловий конструкт «Майдан-2014», який розгортається у широкому поліжанровому та полісемантичному полі як динамічна система взаємодії константних мовних елементів (наскрізних фактурних одиниць, мотивів, ритмічних структур та ін.). Водночас безмежно широкий за всіма резонуючими змістами смисловий шар твору наповнюється прямими історичними посиланнями, що їх надають зафіксовані композитором дати драматичного протистояння. Кожна з них постає багатозначним культурно-історичним епіграфом, що розкриває етапи виявлення міцного духу українського народу. Відповідно, структура циклу включає такі жанрові моделі організації музичного матеріалу, що пов'язані зі сферою виявлення вічної пам'яті та безкінечного суму

за втратою, гнівного переживання та ліричного співчуття. Об'єднання їх наскрізним образом «Гімну» утворює цілісну «незламну» композицію, яка розгорнута у світ вічних цінностей буття людини.

**Ключові слова:** Валентин Сильвестров, «Майдан-2014», поетика композиції, хор а'capella.

*Yatsenko Vadym Ruslanovych, Creative Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**“Maidan-2014” by Valentin Silvestrov: general principles of the composition’s poetics**

**Research objective.** The aim of the work is to identify the poetics of the composition of the unique choral work “Maidan-2014” by Valentin Silvestrov. **The methodology** of the research is based on genre, stylistic and intonation methods in combination with an interdisciplinary approach that actualizes the main strategies of modern musicological discourse. **The scientific novelty** is determined by the study of the monumental choral work by V. Silvestrov “Maidan-2014” in terms of the specifics of its genre and compositional factors as revealing the fundamental principles of the artistic integrity formation. For the first time the object of study is the poetics of the composition of the large-scale “iconic” choral opus by V. Silvestrov as a natural and, at the same time, a new stage of artistic, aesthetic and stylistic expression of the composer’s personality. **Conclusions.** The poetics of the composition “Maidan-2014” by V. Silvestrov is a unique example of building a cycle of choral cycles. In this way, the internal and “external” plans of combining the monumental choral canvas form a coherent composition in which the techniques of end-to-end development function, and genre and image-emotional contrasts, which always mark the ratio of parts in cyclical form, become integral components of the artistic whole. As a result, there is a multi-layered semantic construct “Maidan-2014”, which unfolds in a broad multi-genre and polysemantic field as a dynamic system of interaction of constant language elements (end-to-end textural units, motifs, rhythmic structures, etc.). At the same time, the infinitely wide in all resonant meanings semantic layer of the work is filled with direct historical references provided by the dates of dramatic confrontation recorded by the composer. Each of them is a multifaceted cultural and historical epigraph, which reveals the stages of revealing the strong spirit of the Ukrainian people. Accordingly, the structure of the cycle includes such genre models of organization of musical material, which are related to the sphere of revealing eternal memory and infinite amount of loss, angry feelings and lyrical compassion. Combining them through the image of the “Hymn” forms a holistic “unbreakable” composition, which is deployed in the world of eternal values of human existence.

**Key words:** Valentin Silvestrov, “Maidan-2014”, poetics of the composition, choir а'capella.

**Актуальність теми дослідження.** Хорова творчість Валентина Сильвестрова нечасто постає об'єктом поглибленої уваги музикознавців і ще чекає на дослідницькі рефлексії. Можливо тому, що до хорової музики В. Сильвестров приходив уже потужним композитором–«симфоністом», відомим автором інструментальних творів, і науковий погляд на симфонічну та камерно-інструментальну сфери творчих інтенцій митця, що виник на початку його творчого шляху, залишається пріоритетним дотепер. А можливо через те, що довгий час сміливі і незвичні композиторські рішення в царині принципів організації хорової фактури не знаходили розуміння у виконавців.

Показовою є історія «замовчування» раннього масштабного хорового твору Сильвестрова «Кантата» для хору *a cappella* на вірші Т.Г. Шевченка. Написана в 1977 році (проакцентовано, що перші фортепіанні твори композитора датуються початком 60-х років) вона майже 20 років залишалася невідомою слухачам. Композитор згадує, що українські хормейстри дорікали йому: «Це неможливо заспівати» [11, с. 97]. Проте не тільки складність хорового письма була на заваді виконання. За словами Сильвестрова, раптом до нього прийшло усвідомлення, що вибрані вірші геніального Кобзаря «Думи мої, думи, лихо мені з вами» виявилися дуже небезпечними для того часу, – це були позивні радіо «Свобода» [11, с. 97]. Тож, несприйняття хорового твору композитора було зумовлене поєднанням політичних та культурно-історичних факторів. Як наслідок, Сильвестров ще два десятиліття (!) не звертався до хорової музики. «Кантата» вперше прозвучала лише в 1995 році у виконанні капели «Думка» (під орудою Євгена Савчука) і це, нарешті, закріпило інтерес композитора до хорових жанрів.

Серед хорових опусів Валентина Сильвестрова, які й досі не набули належної уваги у дослідників, знаходиться і масштабний цикл хорових циклів «Майдан-2014», що народжувався синхронно з історичними подіями, які визначили доленосний поворот української історії і мали резонанс у всьому світі.

У численних інтерв'ю композитор розповідає, як під впливом Революції Гідності поступово विकарбовувалася концепція твору. Вона народжувалась із «живого Голосу» Майдану – українських народних пісень, православних молитов і головного символу національної величі та духовної свободи



українського народу Державного Гімну «Ще не вмерла Україна». «Я <...> був свідком чогось живого – коли весь Майдан заспівав «Ще не вмерла Україна», – згадує Сильвестров події 2014 року. – Це щось дуже особливе» [12].

Гострі переживання з приводу драматичного розгортання історичних подій та глибокі рефлексії митця визначили унікальні смислові виміри твору «Майдан-2014». Його прем'єра відбулась 27 лютого 2016 року у Будинку архітектора (що був «учасником» напруженого протистояння у переламному 2014 році) у виконанні камерного хору «Київ» (диригент Микола Гобдич). Проте й досі не існує фундаментального дослідження твору, хоча у виданні нотного тексту «Бібліотекою хору «Київ» (2020) міститься надзвичайно змістовна «Передмова» Юрія Чекана [14], що розставляє важливі дослідницькі маркери для подальших наукових міркувань. Тож, **мета статті** – виявлення поетики композиції унікального за жанровими параметрами хорового твору «Майдан-2014» В. Сильвестрова. **Наукову новизну** визначає дослідження монументального хорового твору В. Сильвестрова «Майдан-2014» в аспекті специфіки його жанрових та композиційних чинників, що розкривають фундаментальні принципи утворення художньої цілісності. Вперше об'єктом вивчення постає поетика композиції «знакового» хорового опусу В. Сильвестрова як законотвірний і водночас новий етап художньо-естетичного та стильового виявлення творчої індивідуальності митця.

**Виклад основного матеріалу.** Масштабний хоровий твір «Майдан-2014» посідає особливе місце у творчому доробку композитора, адже, з одного боку, «переключає» семантично-смислові параметри його музики у нові реєстри, а з іншого – виступає органічним продовженням константних художніх настанов. Якщо уявити творчий шлях митця як єдину лінію, то стає відчутною безперервність її розгортання і внутрішня зумовленість утворюючих її конструктивних та змістових чинників.

Серед основних характеристик художнього мислення Сильвестрова, загалом, дослідники вказують на константний смисловий шар «резонансу» вічних цінностей людського буття в його музиці, довірливий емоційний тон авторського висловлювання, який за традицією характеризується як «ліричний», а також на притаманну стилю композитора майстерність побудови мелодичних ліній, що їх рельєфні

інтонаційні контури надовго залишаються в пам'яті слухача. Зокрема, О. Зінькевич, характеризує ранній етап творчості Сильвестрова, представлений такими творами, як «П'ять п'єс для фортепіано» (1962), «Знаки» і «Серенада для фортепіано» (1962), Квартет ріссоло, «Тріо для флейти труби та челести», «Містерія» для альтової флейти та ударних (1965) та ін., пише: «Це був період «квітучого» авангарду у творчості молодого композитора, проте зарубіжні критики (віддамо належне їхній прозорливості), констатуючи явне шенбергіанство цих опусів, підкреслили «м'який ліризм», «*підступи до індивідуальної мелодики*» [4, с. 172].

Ці властивості музичної мови залишаються важливим складником стилю композитора, який завжди вибирає особливий шлях у музичній культурі. Оригінальність його напряму визначено філософською природою змісту творів Сильвестрова та особливостями організації комунікації зі слухачем, якому композитор повністю «довіряє» свої думки, не нав'язуючи їх та залишаючи безмежний простір для утворення відгуку, резонансу (емоційного, чуттєвого, змістового, смислового). Так, приділяючи увагу ранньому твору Сильвестрова із символічною назвою «Містерія», О. Зінькевич наводить слова композитора із власної бесіди з ним на початку 1990-х років: «Містерія не у скрябінському стилі. Це – голос та світ (флейта – голос, ударні – світ). *Людина в навколишньому світі – це вже містерія*» [4, с. 173]. Коментуючи цю красномовну творчу позицію митця, авторитетна дослідниця підкреслює: «З одного боку, авангардна «Містерія» дивовижним чином *прогнозує* майбутнього Сильвестрова – епохи «слабкого стилю» (як він сам його називає), з іншого – вписує його творчість в еволюційний ланцюг європейської класики» [4, с. 172]

Зазначені вище алюзійні аспекти «зтягування» у нове ціле широкого спектра художніх феноменів, які можна охарактеризувати словами самого композитора як «космічні пасторали», вже набули традицію усвідомлення через топос «співвідношення особистості і Всесвіту» [10, с. 14]. Тим більш неочікуваним може здаватися проєкція такої семантичної аури на художній феномен з маніфестованою програмною назвою відверто громадянського звучання, з якою входить в українську культуру «Майдан-2014». Однак подібна неочікуваність поєднання лише удавана. Про це дуже влучно пише Ю. Чекан

у передмові до видання партитури твору. Досвідчений знавець сучасного українського музичного життя наводить симптоматичні слова Сильвестрова: «До хору у мене не було особливого інтересу, тому що я індивідуаліст», які коментує таким чином: «Індивідуаліст – отже, людина, що ставить особисте на перше місце? Індивідуаліст – особа, що ігнорує суспільне, актуальне для багатьох? Індивідуаліст – персону, що живе у своєму світі, і яку не обходять події поточного життя? Парадокс у тому, що «індивідуаліст» Сильвестров ніколи не жив осторонь» [14, с. 3]. Тож, риторичні запитання Ю. Чекан закінчує переконливим міркуванням стосовно сутності індивідуального творчого бачення композитора: «У радянські часи тотальної несвободи у своїх камерних та симфонічних композиціях він створював *острівці свободи Духу*, вільно використовуючи західні техніки композиції, що тоді вважались «ідеологічно шкідливими». <...> Коли було зняте табу на культову музику і в Україні активізувалась творчість у духовних жанрах, він тривалий час залишається осторонь мейнстріму, а потім, звернувшись до сакрального Слова, йде власним шляхом» [14, с. 3].

Свобода духовного вибору, сміливість мати власну творчу позицію постають константними рисами мислення Сильвестрова. Тому «раптовий» перехід композитора від «чистих» смислів «космічних пасторалей» та вільних духовних злетів «після прочитання» текстів європейської музичної культури у «метамузичних» та «постлюдійних» творах попередніх років до громадянського пафосу та резонування суспільного життя у масштабному хоровому циклі «Майдан-2014», насправді, сприймається як закономірне явище, що водночас включає «новий виток» творчої енергії композитора. «З початком Революції Гідності хорова творчість Сильвестрова набрала нових, порівняно з попереднім часом, рис. У його творах більш виразно проступають ознаки доби», – підкреслює Ю. Чекан. І ці нові ознаки виявляються, на меті постає розуміння фундаментальних принципів утворення художньої цілісності, які за прийнятою термінологією визначаються як «поетика композиції».

Термін «поетика» широко розповсюджений у музикознавстві, він уже давно перейшов зі сфери літературознавчих досліджень (зокрема, в роботах Д. Ліхачова, М. Гаспарова, С. Аверінцева та ін.) у сферу музичної науки [1; 2; 7 та ін.].

У найбільш вживаному смислі, який спирається на концепцією С. Аверінцева, поняття поетики слід розуміти «як систему «робочих принципів» і як майстерність, що співвідноситься з літературознавством у розподілі поетики на «невимовлену» та «вимовлену», макропоетику та мікропоетику, у тому числі в членуванні на стилістику, тематику, композицію, а також у побудові поетики індивідуального стилю композитора та розгляді поетики як предмета та інструмента дослідження» [1, с. 70]. Саме таким розумінням ми будемо користуватися у нашому дослідженні.

Твір складається з чотирьох хорових розділів, які включають 15 самостійних композицій, що слідує одна за одною *attacca*: «Гімн», «І вам слава, сині гори», «Со святими упокой» (перший цикл); «Гімн», «Lacrimosa», «Святий Боже» (другий цикл); «Гімн», «Отче наш», «Requiem aeternam», «Agnus Dei» (третій цикл); «Гімн», «Елегія» (пісня без слів), «Молитва за Україну», «Гімн», «Колискова» (четвертий цикл).

Особливості бачення автором усіх «емоційних тональностей» етапу української історії, який назавжди закарбований символічним смисловим конструктом «Майдан-2014», визначають його звернення до різних вербальних традицій європейської культури (в циклі використано українську, латинську, білоруську мови), а також до знакових жанрів музичної культури різних конфесій. Тож, у метафоричному сенсі композиція утворює величну *хорову фреску*. Виникаюча алузія до техніки монументального церковного живопису зумовлена специфікою перетворення у процесі створення фрески реальних зображень в алегоричні, чуттєво-відчутних форм – у надчуттєві екзистенційні мисленнєві виміри. Так само, як сюжет фрески набуває позачасових і над-побутових онтологічних характеристик, так і вибрані композитором історичні події виходять далеко за межі їх соціально-політичних смислів. Виникає відчуття, що Сильвестров, як посвячений у таємниці буття людини Майстер, що наповнював старовинні церкви сакральними образами, які виходили за обрій того, що можна бачити «неозброєним оком», відкриває слухачеві шлях у Світ вічних істин, які «звучать» уже за межами звучання.

Така «фрескова» монументальна поетика композиції є безпосереднім продовженням пошуків композитора у сфері хорової музики попередніх років. Зокрема, певною композиційною моделлю для «Майдану-2014» можна вважати його

«Кантату» на вірші Т.Г. Шевченка, яку сам автор назвав «іконою для слуха». У змістовній статті З. Лаврової містяться цінні міркування щодо сутності такого авторського визначення, яке дослідниця «перекладає» у зручне для аналітичних процедур поняття «іконна драматургія» [6, с. 38]. Зокрема, вона вказує на те, що «іконна драматургія кантати на слова Т.Г. Шевченка передбачає єдність усіх трьох частин», яка досягається через «об'єднання їх однією мелодією» та новизною образної сфери, пов'язаної «з очищенням від стереотипів жанрового змісту через впровадження нового типу драматургічної статичності» [6, с. 38]. У композиції «Майдану-2014» ми також відзначаємо функціонування притаманної мисленню Сильвестрова «драматургічної статичності», а вказаний автором стосовно раннього твору метафоричний принцип «ікони для слуху» тут розширений до монументальних просторових якостей «фрески для слуху».

Якщо ж брати до уваги суто конструктивні чинники формування художнього цілого, то всі 15 частин безперервного хорового звучання утворюють масштабну композицію<sup>1</sup>, яка має характерну для творів Сильвестрова «хвилеподібність» [5, с. 113], що є результатом «особливої часової організації з притаманною їй «космічністю» масштабів протікання всіх процесів» [5, с. 112].

Фундаментом грандіозної хорової композиції стає «Гімн» – авторська інтерпретація вірша Павла Чубинського. Він стає своєрідним стрижнем циклу циклів, відкриває кожний з «малих» циклів, а в останньому звучить двічі (№ 11 і № 14). Його унікальність виявляється в тому, що він постійно має нове музичне втілення (ні варіант, ні варіація) у разі збереження поетичного тексту. Тож текст П. Чубинського шоразу отримує нове звучання, новий музичний образ, чим створює багатолікості образу Гімну України. «Гімн» (№№ 1, 4, 7, 11, 14) стає рухомих інваріантом циклу, виконуючи важливі композиційні і драматургічні функції. Кожне проведення Гімну на початку «малого» циклу «налаштовує» на своєрідність цього циклу, з одного боку,

<sup>1</sup> «Гімн», «І вам слава, сині гори», «Со святими упокой» (перший цикл); «Гімн», «Lacrimosa», «Святий Боже» (другий цикл); «Гімн», «Отче наш», «Requiem aeternam», «Agnus Dei» (третій цикл); «Гімн», «Елегія» (пісня без слів), «Молитва за Україну», «Гімн», «Колискова» (четвертий цикл).

а з іншого – створює наскрізні інтонаційні арки в усьому циклі циклів.

Велику драматургічну і композиційну функції виконує перший «Гімн», який задає основні інтонаційні орієнтири і стає точкою відліку композиторських інтенцій. Він починається з хорового розпіву на звуках «о» і «м», що формує образ дзвону, породжує виразний ефект дзвонистості, який є характерним для всього твору і буде з'являтися в багатьох частинах, отримуючи різне забарвлення. Можна сказати, що дзвонистість стає лейтобразом циклу<sup>2</sup>. У першому проведенні «Гімну» звертає увагу також ритмічна фігура із синкопою (чвертка і половинна<sup>3</sup>), яка стає своєрідною лейт-ритмоформулою циклу і утворює асоціації до пісні «Думи мої, думи» на вірші Т.Г. Шевченка. Таке інтертекстуальне посилання збагачує образ «Гімну-Майдану», визначає його багатомірність і глибину. Символічність образу посилює і хід басів  $e - d - c - h$ , який пов'язаний не тільки з відомою риторичною фігурою (низхідний хід від I до V), але й (особливо в хоровому звучанні) із відомим контрапунктом із «Щедрика» М. Леонтовича. Цей хід виконує важливу драматургічну функцію і з'являється в інших частинах циклу.

Початок першої строфи (5 т.) задає основні принципи хорової фактури циклу. Мелодична горизонталь (часто в партії альтів) постійно «розфарбовується» окремими складами в інших партіях і мікродублюванням мелодії іншим голосом/голосами без слів, що створює величезний стереофонічний ефект, образ Майдану, великої кількості людей, відчуття глибини і простору разом з людською інтонацією. Велику роль тут відіграє типова сільвестрівська мікродинаміка і мікроагогіка. Також у першому «Гімні» покажемо є проведення мелодичної лінії в партії альтів, яка викладається унісонно чи гетерофонно і проводиться терціями, що нагадує жанр канту, який також є одним із символів української музичної культури. Така хорова фактура стає характерною для всього циклу і проявляється в його усіх частинах.

Символічним є драматургічне рішення фіналу. Перехід від щільної хорової фактури до прозорого звучання

<sup>2</sup> На важливу функцію дзвону вказує і Ю. Чекан: «Спільним інтонаційним знаменником усіх варіантів Гімну є дзвін, набат» [14].

<sup>3</sup> Як варіант: чвертка з цілою або чвертка з половинною з крапкою.

колискової (на слова білоруської народної пісні) викликає асоціації зі знаковими творами європейської культури, в яких гостре звучання соціально-історичних питань переключается у новий смисловий реєстр саме через «раптове» тихе і людяне звучання колискової у фіналі. На пам'ять приходять фінал «Бориса Годунова» М. Мусоргського, де «Плач Юродивого» має ознаки колискової, а також фінал «Воццека» А. Берга, в якому дитяча пісня, що «переважає» глибиною узагальнення трагічні події в опері, зачіпає через «дитячий образ» найбільш людяні струни душі слухача. Разом із тим таке художнє рішення фіналу є характерним для стилю композитора, який після симфонічної поеми «Постлюдія» для фортепіано і оркестру (1984) часто звертається до прийому «розчинення» звукової тканини у кодї як виходу у смислову безкінечність, «відгук», «відповідь на текст, музичний чи історичний» (В. Сильвестров [11, с. 143]).

**Висновки.** Поетика композиції «Майдану-2014» Сильвестрова є унікальним зразком побудови *циклу хорових циклів*. У такий спосіб внутрішні і «зовнішні» плани об'єднання монументального хорového полотна утворюють цілісну композицію, в якій функціонують прийоми наскрізного розвитку, а жанрові та образно-емоційні контрасти, які завжди відзначають співвідношення частин у циклічній формі, постають невід'ємними складниками художнього цілого.

У результаті виникає багатошаровий смисловий конструкт «Майдан-2014», який розгортається у широкому поліжанровому та полісемантичному полі як динамічна система взаємодії константних мовних елементів (наскрізних фактурних одиниць, мотивів, ритмічних структур та ін.). Водночас безмежно широкій за всіма резонуючими змістами смисловий шар твору наповнюється прямими історичними посиланнями, що їх надають зафіксовані композитором дати драматичного протистояння – 13 січня, 23 січня, 13 лютого, 18 лютого... Кожна з них постає багатозначним культурно-історичним епіграфом, що розкриває етапи виявлення незламної волі та міцного духу українського народу. Відповідно, структура циклу включає такі жанрові моделі організації музичного матеріалу, що пов'язані зі сферою виявлення духовної величі та просвітленої подяки, вічної пам'яті та безкінечного суму за втратою, гнівного переживання та довірливого ліричного співчуття. Об'єднання їх наскрізним образом «Гімну» утворює

цілісну «незламну» композицію і водночас утворює багатовимірні звукові побудови, що породжують ефект безкінечної музичної тканини, яка розгорнута у світ вічних цінностей буття людини.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бычкова Н. Понятие поэтики в музыковедении. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс*. 2006. № 9. С. 68–71.
2. Вавшко І. Музична поетика рок-балади : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ, 2019. 15 с.
3. Вайсбанд А. Произведение как встреча: треугольник «произведение» – «композитор» – «адресат» в музыкальной эстетике Валентина Сильвестрова. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*. Вип. 33. Київ–Дюссельдорф. 2010. С. 115–137.
4. Зинькевич Е. «Музыка оказалась больше техники» (о «Мистерии» Сильвестрова. *Festschrift* кафедры історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Ніжин : Видавець П.П. Лисенко, 2014. С. 172–188.
5. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*. Вип. 33. Київ–Дюссельдорф. 2010. С. 102–114.
6. Лаврова З. Диригентська трактовка мелодії як структурного принципу музичної статичності в кантаті для хору а'саррелла В. Сильвестрова на вірші Т.Г. Шевченка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 110: *Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії і теорії музичного виконавства*. Київ. 2014. С. 37–54.
7. Некрасова И. Поэтика тишины в современном музыкальном искусстве. *Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия* : тезисы междунар. науч.-практ. конф. Астрахан. гос. конс. Астрахань. 2001. С. 57–58.
8. Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта. 2012. 440 с.
9. Тарасова О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ ст. (на прикладі «Тихих пісень» В. Сильвестрова). *Культура України*. Вип. 11. *Мистецтвознавство. Філософія*. Харк. держ. академія культури, 2003. С. 95–103.
10. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна. 1989. 87 с.
11. Сильвестров Валентин. Дождатся музики. Лекції-беседи. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА. 2010. 368 с.



12. Сильвестров В. У мелодії Гімну України закодована пам'ять про Літургію. Православна церква України. Храм Апостола Любові. 23 серпня 2019. URL: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/2048> (дата звернення: 7.12.2021).

13. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы. К портрету Валентина Сильвестрова. *Музыкальная академия*. 2008. № 1. С. 23–25.

14. Чекан Ю. Передмова. Валентин Сильвестров. Майдан-2014. Київ : Бібліотека хору «Київ». 2020. С. 3–4.

15. СΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА. 2010. 424 с.

### REFERENCES

1. Bychkova, N. (2006). The concept of poetics in musicology. *Bulletin of the Belarusian State Academy of Music: Scientific and Theoretical Journal*. 2006. № 9 [in Russian].

2. Vavshko, I. (2019). The Musical poetics of the rock-balada. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 "Musical art". Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

3. Vaysband, A.A. (2010). Work as a meeting: the triangle "work" – "composer" – "addressee" in the musical aesthetics of Valentin Silvestrov. *Kiev Musical Science. Music knowledge in dialosis*. Vol. 33. Kiev–Dusseldorf [in Russian].

4. Zinkevich, E. (2014). "Music turned out to be more than technique" (about "Mystery" by Sylvestrov). *Festchrift of the Department of History of Ethnic Music of Ukraine and Music Criticism in the NMAU Tchaikovsky*. Nizhyn, Publisher P.P. Lysenko, 2014. [in Russian].

5. Kokhanik, I. (2010). Between polystylistics and metastyle: on the stylistic searches of Ukrainian composers at the turn of the XX–XXI centuries. *Kyiv Musicology. Musicology in dialogue*. Coll. articles. Vol. 33. Kyiv, Dusseldorf [in Russian].

6. Lavrova, Z. (2014). Conductor's interpretation of melody as a structural principle of musical statics in the cantata for choir a cappella by V. Silvestrov on poems by Taras Shevchenko. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*. Vol. 110: Performing musicology in the context of current issues of history and theory of musical performance. Kyiv [in Ukrainian].

7. Nekrasova, I. (2001). Poetics of silence in contemporary musical art. Musical creativity at the turn of the third millennium: scientific-practical conf. Astrakhan. state cons. Astrakhan [in Russian].

8. Nesteva, M. (2012). Music by Valentin Silvestrov. *Conversations. Articles. Letters*. Kharkov: Akta [in Russian].

9. Tarasova, O. (2003). The role of articulation in chamber and vocal music of the twentieth century. On the example of "Silent Songs" by V. Silvestrov). *Culture of Ukraine*. Issue.11. Art history. Philosophy. Khark. State Academy of Culture [in Ukrainian].

10. Pavlishin, S. (1989). Valentin Silvestrov. Kyiv: Ukraine Music [in Ukrainian].

11. Silvestrov, Valentin (2010). Wait for the music. Lectures and talks. Kiev: SPIRIT and LITERA [in Russian].

12. Silvestrov, V. (2019). The memory of the Liturgy is encoded in the melody of the Anthem of Ukraine. Orthodox Church of Ukraine. Temple of the Apostle of Love. August 23, 2019. Retrieved from: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/2048> (Last accessed: 7.12.2021) [in Ukrainian].

13. Frumkis, T. (2008). Spirit of risky freedom. To the portrait of Valentin Silvestrov. Musical Academy. No. 1 [in Russian].

14. Chekan, Yu. (2020). Preface. Valentin Silvestrov. Maidan-2014. Kyiv: Library of the Kyiv Choir [in Ukrainian].

15. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ (2010). Meetings with Valentin Silvestrov. Kiev: SPIRIT and LITERA [in Russian].

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-6>**Костянтин Валерійович Крепак**

ORCID: 0000-0003-0192-2915

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Державного закладу «Навчально-науковий інститут  
культури і мистецтв Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка» k.v.krepak@gmail.com

## СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ «КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО» У СУЧАСНОМУ СОЦІУМІ

**Мета роботи** – визначення стилістичних особливостей жанру та всебічна популяризація яскравого, творчого явища української культури «кобзарське мистецтво», в якій автор привертає увагу до знайомства та вивчення професійної творчості сучасних українських митців: композиторів, поетів, музикантів тощо. **Методологія дослідження** спирається на історичні дані науковців та сучасних музикознавців у питанні формування сучасного розуміння духовної потреби модернізації та вдосконалення музичного жанру «кобзарське мистецтво». **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні стилістичних особливостей жанру «кобзарське мистецтво», та його історичного значення у створенні художньо-образного явища сучасними українськими митцями. **Висновки.** Стаття «Стилістичні особливості жанру «кобзарське мистецтво» у сучасному соціумі» присвячена розвитку українського кобзарського музичного мистецтва та пошуку нових, невідомих фактів про кобзарство на перетині століть. Серед соціокультурних умов розвитку визначено демократизацію суспільства і свободу кобзарської творчості, активізацію кобзарських культурних центрів та кобзарської пісенної творчості українських митців кобзарського мистецтва. Характеризуючи розвиток людського суспільства, яке стає все більш вибагливим до культурних уподобань, розуміння системи організації духовності, художньої культури та мистецтва стає потребою у необхідності формування своєї особистої свідомості та загального розуміння стану трансформації музичного мистецтва.

Проблема взаємодії жанру та стилю кобзарського мистецтва є однією зі складних та актуальних, що підтверджується наявністю у різні історичні епохи численних досліджень, пошуків нових підходів до її вивчення, переосмисленням традицій минулих поколінь, синтезом національно-культурних надбань. Категорії жанру та стилю слугують для вивчення художніх явищ та процесів.

Незважаючи на те, що багато аспектів щодо жанрово-стильових

особливостей композиторської творчості досить ґрунтовно розглянуто, постійно зростає ускладненість композиторської мови, яка вимагає пошуків жанрових модифікацій, що продиктовані поглибленням та ускладненням у сфері смислової змістовності творів, потребує подальшого дослідження жанрово-стильових новацій, що й зумовило вибір теми статті: «Стилістичні особливості жанру «kobzar'sьке мистецтво» у сучасному соціумі».

**Ключові слова:** стилістичні особливості, жанр, соціум, kobzar'sьке мистецтво, духовність, культура.

**Krepak Konstantin Valerievich**, Associate Professor at the Department of Music Choreography Educational and Scientific Institute of the Culture and Arts Luhansk National University named after Taras Shevchenko

#### **Stylistic features of the genre “kobzar's art” in modern society**

**Research objective.** Identification of stylistic features of the genre and comprehensive popularization of the bright, creative phenomenon of Ukrainian culture “kobzar's art”, in which the author draws attention to the acquaintance and study of professional creativity of contemporary Ukrainian artists: composers, poets, musicians and more. **The research methodology** is based on historical data of scientists and modern musicologists in the formation of a modern understanding of the spiritual need for modernization and improvement of the musical genre “kobzar's art”. **Scientific novelty.** Substantiation of stylistic features of the genre “kobzar's art”, and its historical significance in the creation of artistic and figurative phenomenon by contemporary Ukrainian artists. **Conclusions.** The article “Stylistic features of the genre “kobzar's art” in modern society” is devoted to the development of Ukrainian kobzar's music and the search for new, integral facts about kobzar's at the turn of the century. Among the socio-cultural conditions of development are the democratization of society and freedom of kobzar's creativity, activation of kobzar's cultural centers and kobzar's song creativity of Ukrainian artists of kobzar's art. Characterizing the development of human society, which is becoming more demanding of cultural preferences, understanding the system of spirituality, art culture and art, there is a need to form their personal consciousness and a common understanding of the transformation of music. The problem of interaction of genre and style of kobzar's art is one of the most complex and relevant, as evidenced by the presence in different historical epochs of numerous studies, search for new approaches to its study, rethinking the traditions of past generations, synthesis of national and cultural heritage. Categories of genre and style used to study artistic phenomena and processes. Despite the fact that many aspects of the genre and style features of compositional work are thoroughly considered, the growing complexity of compositional language, which requires the search for genre modifications, dictated by deepening and complexity in the semantic content of works, requires further study of genre and style innovations, which led to the choice of the topic of the article: “Stylistic features of the genre “kobzar's art” in modern society”.

**Key words:** stylistic features, genre, society, kobzar's art, spirituality, culture.

**Актуальність теми дослідження.** Невід’ємною складовою частиною культури українського народу є величезний вклад у музичне кобзарське мистецтво, його унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку критиків, так і музикознавців. Поява електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів та іншого сприйняття сучасного кобзарського мистецтва. Розвиток творчості українських композиторів відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити наявні в ній, зовсім по-іншому сприймати кобзарське мистецтво, його специфічну жанровість і стилістику.

**Мета дослідження** полягає у визначенні жанрово-стильових новацій кобзарського мистецтва на прикладі творчості сучасних українських композиторів, де об’єктом виступає музика українських сучасних композиторів, а предметом дослідження – жанрово-стильові новації кобзарського мистецтва в творчості цих композиторів.

**Наукова новизна** – обґрунтування стилістичних особливостей жанру «кобзарське мистецтво» та його історичне значення у створенні художньо-образного явища сучасними українськими митцями. Розвиток творчості вітчизняних композиторів відзначається інтеграційними процесами, освоєнням та розвитком їх музичних напрямів, художніх образів, формоутворення, засобів музичної виразності, які впливають на збагачення стилістичних особливостей жанру «кобзарське мистецтво».

#### **Виклад основного матеріалу.**

Невід’ємною складовою частиною культури України є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку критиків, музикознавців, так і пересічного слухача. Нові явища художньої культури народжуються в контексті такої історичної епохи, національної культури, соціальної структури суспільства, і своїм народженням і художнім змістом вони являють собою складний «сплав» тимчасового і неминущого, національного і загальнолюдського. Нові художні явища в певному сенсі випереджають

свою епоху, оскільки покликані «служувати» не тільки теперішньому, а й майбутньому [1, с. 14–18].

Науково-технічний прогрес та індустріалізація суспільства, виникнення електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів.

Категорії жанру та стилю слугують для вивчення художніх явищ та процесів. Вчені відзначають, що категорії жанру та стилю перебувають у постійній взаємодії. На думку О. Лігус, музичний твір у наш час є насамперед виявом «індивідуалізації художнього мислення композитора», розчиняючись в якому жанр і стиль поступово втрачають свою автономність, чітку окресленість меж, але водночас посилюючи ступінь взаємодії цих категорій [8, с. 73].

Зазначимо, що в основі стилістичних особливостей будь-якого музичного жанру лежать «стійкі, повторювані ознаки, без чого неможливе існування системи ознак музичних явищ» (С. Тишко). У такій взаємодії змістовно-формальних ознак, що існують на перетині змісту і форми твору, відбувається об'єднання або розмежування музичних явищ, відбувається інтеграція і диференціація функцій, які перебувають у відносній рівновазі, що визначає суть аналітичного підходу до стилеутворення на сучасному етапі наукових уявлень про музичні стилі. Стиль, за Є. Назайкинським, — це особлива властивість або, іншими словами, якість музичних явищ. Ним володіє твір або його виконання, редакція, звукове рішення або навіть опис твору, але лише тоді, коли в них безпосередньо відчувається, сприймається, стоїть за музикою індивідуальність композитора, виконавця, інтерпретатора [9, с. 248]. Таке уявлення про музичний стиль підкреслює особливості індивідуальної творчості, людської індивідуальності, яка формує художній зміст та жанрову цілісність майбутнього твору. О. Лігус у своєму дослідженні спирається та стверджує, що взаємодія жанру і стилю залежить від законів музично-історичного процесу. Виділяючи основні теоретичні аспекти проблеми співвідношення досліджуваних категорій, вчена наголошує на ієрархічній підпорядкованості жанру стилеві, діалогічному характері співіснування жанру і стилю, феномені «жанрового стилю» [7, с. 673–676].

На думку О. Лігус, музичний твір у наш час є насамперед виявом «індивідуалізації художнього мислення композитора»,

розчиняючись в якому жанр і стиль поступово втрачають свою автономність, чітку окресленість меж, але водночас посилюючи ступінь взаємодії цих категорій [8, с. 49].

Стилістика жанру, як особливість композиторської творчості, з використанням різноманітних засобів та прийомів художньої виразності «віддзеркалює естетичні смаки різних груп суспільства певної епохи або мистецького напрямку» [6, с. 89]. Ці особливості відкривають перед композиторами величезний потенціал загальної культури та набування духовної широти образно-сислової ідеї, підпорядкованої правилам та нормам музичної мови.

Саме відродження «кобзарського мистецтва» у сучасному соціумі є елементарною людською потребою, яка повною мірою визначає характер суспільного життя, специфічний спосіб людської життєдіяльності, моральних та матеріальних цінностей тощо. Сучасний соціум зі своїми реаліями, особливостями трансформації та модернізації у суспільстві характеризується новими умовами розвитку, системою цінностей та новими взаєминами між людьми. Докорінно змінюються культурні потреби та засоби їх задоволення.

І. Франко, М. Реріх, М. Бахтін, В. Соловйов, М. Каган, Н. Миропольська, О. Рудницька, Л. Масол, І. Зязун, Є. Подольська, О. Семашко неодноразово розглядали проблему визначення ролі мистецтва у соціумі. Її соціально-значуща сила полягає у необхідності, на основі художніх та естетичних уявлень, набуття гуманістичних ідеалів та індивідуальних людських рис, формуванні особистості та засвоєння національних надбань історичної спадщини.

Кобзарське мистецтво – це скарбниця української спадщини, в якій поєднуються музика, поезія та філософія. Кобзарський спів – це узагальнення символів української державності, незалежності, козачої соборної спільності.

Кобзарство в усі часи свого існування належало до еліти українського народу, було виразником його прагнень і стремлень, носієм передових лицарських ідей. Стикаючись з представниками різних верств населення кобзарі, як елітарні особистості, активно впливали і на формування елітарних ознак усіх тих, хто слухав їхні виступи або безпосередньо спілкувався з народними співцями.

На перших стадіях свого формування і розвитку кобзарства, як еліти народу, особливу роль відіграло поширення

всіх новин; у час відсутності часописів кобзарі були своєрідними засобами інформації.

Вивчаючи та аналізуючи історію кобзарства, його звичаї, обряди та традиції, бачимо, що більшості передового кобзарства притаманні такі якості, як: благородство, гідність, доброзичливість, сумлінність, милосердя, етичний інтелектуалізм, здатність творчо мислити, постійний духовний рух, активний пошук, відповідальність.

Елітарним закликм кобзарства були слова: «Вимагати від себе більше, ніж вимагають інші». Цього елітарного принципу суворо дотримувалося передове кобзарство, він допомагав не тільки зберігати високий рівень виконавської майстерності та художньої цінності репертуару, але й виживати у скрутних життєвих обставинах, духовний пріоритет кобзарської справи завжди був домінуючим і ставився вище за виконавське ремесло. Це добре розуміли як народні співці, так і суспільство, яке завжди високо цінувало і шанувало кобзарство як свою еліту. В усі часи свого існування кобзарство проявляло велику організованість та самодисципліну [2, с. 35].

Кобзарство, як явище творче і самобутнє, проявляло величезний вплив на формування суспільної думки та виховання молодого покоління українського народу, зокрема формування рідної еліти в усі історичні часи.

Чимало українських та світових учених-дослідників вивчали різні напрями кобзарського руху. Вони збирали українські думи та історичні пісні (М. Цертелєв, М. Максимович та ін.), аналізували їх поетичний стиль (П. Куліш, П. Єфименко) та особливості музичної побудови (Ф. Колесса, М. Грінченко), вивчали традиції кобзарів, досліджували розвиток музичних інструментів (Ф. Колесса, М. Грінченко, М. Лисенко, Г. Хоткевич, А. Гуменюк та ін.).

У результаті наукових досліджень учених ХХ століття у розвитку кобзарства (Ф. Лаврова, А. Омельченка, Б. Кирдана та ін.) з'являються наукові праці, в яких висвітлюються життя і творчість видатних кобзарів, бандуристів-лірників ХІХ–ХХ століття [3, с. 57].

Для кобзарів минулого засобом існування насамперед була виконавська діяльність. Вони кобзарюють на вулицях через велику любов до своєї справи, у бажанні спілкування з людьми та відвертого виразу своїх внутрішніх душевних почуттів, але інколи і не відмовлялись від такого собі одноразового заробітку.



За свідченнями дослідників минулого сторіччя, майбутні кобзарі, як майбутні професіонали, спеціально навчалися перш ніж стати виконавцями епічних творів.

Протягом кількох років у середовищі зрілих кобзарів-професіоналів вони вивчали тексти та мелодії дум і навіть власну кобзарську мову. Через сліпоту та неграмотність учителів і учнів навчання було досить складним та виснажливим. Оскільки більшість співаків не мали професійної освіти, наприклад наявної на той час школи бандуристів Георгія Ткаченка, їхнє навчання відбувалося шляхом усної передачі текстів і мелодій від учителя учневі. Натепер дослідження з кобзарської тематики не завершено, тому ми маємо змогу продовжувати цю історичну місію наукового обґрунтування великої стратегії кобзарського руху та його мистецтва у сьогоденні.

Музичне мистецтво ХХІ століття, на жаль, поступово втрачає своє головне призначення – духовність та культурне збагачення нації. Радикальне реформування суспільства активно формує нову культурну реальність, яка характеризується новими відносинами між людьми, новими умовами свого розвитку, особливою системою цінностей, норм і правил, культурних потреб і засобів їх задоволення.

Музичні композиції, яких потребує сучасна молодь, не несуть у собі глибокої моралі, філософського роздуму, естетичної насолоди. Така музика не вчить людей мислити. Її незграбна мелодика та примітивні тексти не породжують в юних серцях чесність, відповідальність, милосердя. Сучасна молодь ковтає цей продукт та вивергає фонтан агресії, ненависті та безнадії.

Людство забуло про духовну культуру, історичні та моральні цінності. Тому, звертаючись до постаті Кобзаря, свідомо, у сучасному розумінні розвитку історії, відтворюємо символ правдивості, миру і добра. Культурні явища кожної епохи відрізняються соціальним і культурним змістом, але разом з тим справжніми вони стають тільки тоді, коли їхні образи створюються на основі правдивих історичних та соціальних подій, в яких висвітлюються риси героїзму, широкого бажання допомоги, людяності та глибокого розуміння відчуття патріотизму.

Слід зазначити, що такий шлях повернення до національної свідомості і виховання патріотичних почуттів залежить від кожної людини – прагнення до соціальної гармонії, власної гідності, право людини на життя, свободи думки, право на мораль.

Кобзарський спів поступово модернізується, стає складовою частиною народних масових свят, переходить на сцени театрів, концертних залів та будинків культури. Усе більше міцніє зв'язок кобзарського мистецтва з професійною музикою і літературою. Отже, поступово змінюється і тип сучасної пісенності в творчості кобзарів [5, с. 333].

Завдяки діючим в Україні професійним колективам сучасності, таким як: Національна заслужена капела бандуристів, Івано-Франківська муніципальна капела бандуристів, капела бандуристів Стритівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва з Київської області та інші, творчість кобзарів виходить за рамки аматорського мистецтва і стає професійною.

Значною подією в мистецькому житті країни було створення Київського кобзарського клубу у 1992 році, кафедри кобзарського мистецтва Національного університету культури і мистецтв України у 1996 році, Національної спілки кобзарів України у 1996 році.

Виконавська, організаційна, теоретична і педагогічна кобзарська діяльність сучасних кобзарів охоплює період з 1972 року по наші дні.

Сучасні відомі майстри-кобзарі мешкають на території Харківщини, Сумщини, Волині, Кіровоградщини, є і в нашому регіоні представники професіоналів-кобзарів, які вражають творчим натхненням та глибиною виконання. Свідченням цього є музично-творча діяльність цілої низки кобзарів нашої області, зокрема Єгора Мовчана і Євгена Адамцевича. В репертуарі майстрів-кобзарів – окремі думи, історичні та ліричні пісні як давніх часів, так і сьогодення.

Серед численних шанувальників творчості митця-виконавця відкрили для себе ще одного майстра – Ярослава Черногуза – як багатогранну творчу особистість. Він і непересічний кобзар-бандурист, і педагог, і журналіст, і громадський діяч. Нині Я. Черногуз – відомий автор чотирьох поетичних збірок, виступає як професійний майстер-бандурист: «Хай зазвучить струна жива, розкаже про своїх героїв, хай у серце западуть слова: Кобзар – це не жебрак, а воїн»; «Це України вірний син, її душа правдива, це стоголосий волі дзвін, це пісні сила чарівлива» (Я. Черногуз, муз. К. Крепака «Маніфест кобзарства»).

До спадщини сучасних кобзарів у такому розумінні можна віднести сучасних українських композиторів: духовну музику

Лесі Дичко та Віктора Степурка, великий спадок інструментальних творів Мирослава Скорика та Євгена Станковича, а також сучасні симфонічні цикли, які відкривають світу ім'я Валерія Антонюка.

Українське музичне мистецтво хорового жанру відоме у всьому світі, а гордістю виконавської майстерності є, безумовно, національний заслужений академічний український народний хор імені Г. Верьовки та національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди. Ці колективи по-справжньому є скарбницею української культури, вони втілюють у життя традиції кобзарського мистецтва – чистого, від самого серця, випробуваного світовим визнанням [4, с. 8].

**Висновки.** Таким чином, кобзарське мистецтво було і є совістю, мудрістю народу, виразником його національних, державних устремлінь і прагнень. Кобзарське мистецтво продовжує існувати, при цьому кобзарі не просто живуть – вони діють! Скільки найкращих синів і дочок українського народу виховалося на кобзарських думках!

Творче і самобутнє кобзарство завжди чинило величезний вплив на формування суспільної думки та виховання молодого покоління українського народу, зокрема формування рідної еліти.

Завдяки давнім традиціям, тісним зв'язкам з народною культурою, незважаючи на утиски царського уряду, репресії сталінщини та голод в Україні, кобзарське мистецтво все ж вижило і зберігається до наших днів.

Сучасне бандурне мистецтво, основою якого є кобзарство, за відносно короткий час – півстоліття – здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму. Географія кобзарського мистецтва в Україні розширилася, виросла нова генерація професійних виконавців, які впевнено вийшли на високий мистецький рівень і здобули світове визнання. Їхні виступи – завжди свято для шанувальників народного музичного мистецтва.

Отже, кобзарське мистецтво українського народу належить до вже відомого багатьом шанувальникам унікальних явищ у світовій національній культурі. Сучасні майстри-бандуристи – професійні музиканти, які можуть виконувати музичні твори будь-якої складності. Їхні співочі голоси – це могутня чоловіча сила, різноманітна своїми тембрами та потужністю. Вони завжди відіграють дуже важливу громадську

та національну роль, оскільки як впродовж віків, так і зараз тісно пов'язані з визвольною боротьбою українського народу.

Кобзарське мистецтво – це культурний феномен українського народу у соціумі свого часу. Воно пронизує чи не всі напрями людської життєдіяльності – від матеріальних потреб до духовних цінностей. Його зміст та ідея – це виспівування героїзму українців, його ширість душі, вірність, велика любов до праці тощо. Саме ці характеристики людських якостей потрібні для модернізації сучасного суспільства, для розвитку нових цінностей та комунікацій, нових відносин між людьми у сфері мистецтва й відповідно культурних потреб та засобів їх задоволення.

Кобзарське мистецтво пройшло великий шлях еволюційного процесу, його сміливо можемо вважати народним класичним жанром. Класичним тому, що воно не має художніх спотворень, фальші, лицемірства й брехні. Воно побудоване не піднесених духовних та інтелектуальних якостях особистостей.

Саме тому кобзарство, на мій погляд, – це поняття глобального масштабу, яке виходить за рамки виконання музичного твору під бандурний супровід.

Таким чином, бути кобзарем у сучасному соціумі – це бути музикантом-інструменталістом, вокалістом тощо, який має почуття гідності й поваги до людей, національної самосвідомості, патріотизму. Кобзар – це носій високих духовних ідей, справедливих взаємин та хранитель національних традицій, які продовжують справу своїх видатних творців: Антіна Головатого, Тараса Шевченка, Гната Хоткевича, Миколи Лисенка, Остапа Вересая, Філарета Колесси, Осипа Маковоя та інших [10, с. 208].

Аналіз літератури щодо вивчення стилістичних особливостей жанру «кобзарське мистецтво» дозволяє визначити використання та модифікацію художньо-образного відображення національних традицій у музичному мистецтві. На розвиток жанрової палітри кобзарського мистецтва має вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення українських кобзарів.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Грицай С. Народний професіоналізм. Мистецтво та етнос: культурологічний аспект. Київ, 1991. С. 5–35.

2. Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини. *Народна творчість та етнографія*. 1998. № 4. С. 33–39.
3. Жеплинський Б. Кобзарі-бандуристи. Львів : Академічний експрес. 1997. С. 41–68.
4. Загайкевич М. Левко Колодуб. *Творчі портрети українських композиторів*. Київ : Музична Україна. 1973. С. 8.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна. 1990. С. 333.
6. Іонов В. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
7. Лігус О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. 2018. № 1(2). С. 673–676.
8. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. 2016. Вип. 35. С. 29–137.
9. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. 2003. С. 248.
10. Савчин М. Роль мистецтва у соціумі : навчальний посібник. Київ, 2000. С. 208.

#### REFERENCES

1. Gritsay, S. (1991). People's professionalism. Art and ethnicity: cultural aspect. Kyiv. P. 5–35 [in Ukrainian].
2. Gubyak, V. (1998). Kobzarism in Galicia. Folk art and ethnography. No. 4. P. 33–39 [in Ukrainian].
3. Zheplinsky, B. (1997). Kobzars bandura players. Lviv: Academic Express. P. 41–68 [in Ukrainian].
4. Zagaykevich, M. (1973). Levko Kolodub. Creative portraits of Ukrainian composers. Kyiv: Musical Ukraine. P. 8 [in Ukrainian].
5. Ivanitskiy, A. (1990). Ukrainian folk music creativity. Kyiv: Musical Ukraine. P. 333 [in Ukrainian].
6. Ionov, V. (2014). Categories of genre and style in the context of the history of the musical and creative process. *Culture and Sufficiency*. No. 2. P. 88–94 [in Ukrainian].
7. Ligus, O. (2018). The problem of style in musical knowledge: dosage of systematization. *Young teaching*. No. 1 (2). P. 673–676 [in Ukrainian].
8. Ligus, O. (2016). Theoretical aspects of teaching musical style and genre. *Bulletin of KNUKIM*. VIP. 35. P. 129–137 [in Ukrainian].
9. Nazaikinsky, E. (2003). Style and genre in music: a tutorial for students of higher institutions. Moscow: Humanit. ed. center VLADOS. P. 248 [in Russian].
10. Savchin, M. (2000). The role of art in society: Textbook. Kyiv. P. 208. [in Ukrainian].

УДК 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-7>**Інь Цзяюань**

ORCID: 0000-0002-5399-4470

здобувач кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
yinjiayuan@i.ua

## ГОГОЛІВСЬКИЙ КОНЦЕПТ У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ОПЕРІ (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ Ю. БУЦКА «НОТАТКИ БОЖЕВІЛЬНОГО»)

**Мета роботи** – дослідити концептуальний ряд опери «Нотатки божевільного» Ю. Буцка. **Методологія дослідження** утворена поєднанням концептологічного підходу, жанрово-стилістичного методу, текстологічного та концептуального аналізу. **Наукова новизна** цієї статті полягає в тому, що вперше в музикознавстві аналізуються концепти опери «Нотатки божевільного» Ю. Буцка. **Висновки.** З філософської, мистецтвознавчої та культурологічної точки зору стан божевілья та його різні прояви нині визнані нормою в умовах припинення дії парадигми антиномії «норма – аберація». В цьому сенсі опера Ю. Буцка «Нотатки божевільного», яка була написана майже шістдесят років тому, сприймається сучасним реципієнтом з особливо актуальністю. Концепт божевілья стає центральним у «Нотатках божевільного» і у Гоголя, і у Буцка. Головний герой повісті та опери – бідний, самотній чиновник, який сам себе соромиться, мучиться від постійних докорів совісті. Відчай доводить його до божевілья. Музичний концепт божевільного/малої людини репрезентують мелодія з ходами на хроматичні інтервали, низхідні поспівки, алеаторика в епізоді, коли герой потрапляє до божевільного будинку, крики (*Sprechstimme*), катарсична за драматургічним значенням російська народна пісня з передзвоном дзвіночків у фіналі, лейтмотиви трьох станів-переживань Поприщина – скарги, безнадійної закоханості та божевілья. Найважливішими вербальними складниками гоголівського концепту «божевілья» в «Нотатках» Буцка стають «титлярний радник», «ніс», «мовчання», «іспанський король», «мантія» та ін. Спираючись на влучні спостереження В. Бобровського про особливості музичного мислення Буцка та розвиваючи їх, можна зробити висновок про наявність в опері таких основних рис Гоголь-концепту, як: «гострий психологізм художнього мислення», яскраво виражене інтелектуальне начало, підвищена емоційність [3, с. 272] та семантико-синтаксичний комплекс «божевілья», який виступає ядром концепту.

**Ключові слова:** концепт божевілья, Гоголь-концепт, моноопера.

*Yin Jiayuan, Applicant at the Department of Theory of Music and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Gogol's concept in modern russian opera (on the example of Y. Boutsko's opera "Diary of a Madman")**

**The purpose of the article** is to investigate the conceptual series of the opera "Diary of a Madman" by Y. Boutsko. **The methodology** is formed by a combination of conceptual approach, genre-stylistic method, textual and conceptual analysis. **The scientific novelty** of the article is that for the first time in musicology the concepts of the opera "Diary of a Madman" by Y. Boutsko are analyzed. **Conclusions.** From the philosophical, art and cultural point of view, the state of madness and its various manifestations are now recognized as the norm in the conditions of termination of the paradigm of antinomy "norm – aberration". In this sense, Boutsko's opera "Diary of a Madman", which was written almost sixty years ago, is perceived by modern recipients with special relevance. The concept of madness becomes central in Gogol's and Boutsko's "Diary". The protagonist of the story and the opera is a poor, lonely official who is ashamed of himself and suffers from constant remorse. Despair drives him crazy. The musical concept of the madman/little man is represented by a melody with moves on chromatic intervals, descending chants, aleatorics in the episode when the hero gets to the madhouse, screams (*Sprechstimme*), cathartic in dramatic significance Russian folk song with a bell ringing *Poprishchyna's* experiences – complaints, hopeless love and madness. The most important verbal components of Gogol's concept of "madness" in Boutsko's "Notes" are "titular adviser", "nose", "silence", "Spanish king", "mantle" and others. Based on accurate observations of V. Bobrovskiy on the peculiarities of Boutsko's musical thinking and developing them, we can conclude that the opera has the following main features of Gogol's concept: "acute psychology of artistic thinking", pronounced intellectual beginnings, increased emotionality [3, p. 272] and the semantic-syntactic complex "madness", which acts as the core of the concept.

**Key words:** concept of madness, Gogol-concept, *monoopera*.

**Актуальність теми дослідження.** В 1963 році була написана опера Ю. Буцко «Нотатки божевільного» на незмінний, трохи скорочений гоголівський текст. Прем'єра відбулася в 1964 у Московській консерваторії.

Цей твір вважається першим зразком російської моноопери і привертає увагу музикознавців А. Баєвої, В. Бобровського, І. Кривошеєвої та ін. насамперед з цієї причини.

Аналізуючи вперше у вітчизняній науці цю оперу Ю. Буцко в концептологічному аспекті<sup>1</sup>, тобто з урахуванням вимог

<sup>1</sup> Концептологічний підхід успішно використовується в українських музикознавчих дослідженнях уже більше десяти років. Серед вітчизняних робіт слід назвати дисертації В. Марік, І. Ягодзинської, О. Стрільчук. Вивчаються як музичні концепти, так і концепти музики в інших видах мистецтв.

**наукової новизни** до нашої статті, сформулюємо **мету** останньої — дослідження концептуального ряду опери Ю. Буцка «Нотатки божевільного».

**Виклад основного матеріалу.** У статті «Про російську повість і повісті п. Гоголя» В. Белінський свого часу дав високу оцінку «Нотаткам божевільного», підкреслюючи, що за філософською ідеєю та глибиною її реалізації цей твір наближується до трагедій Шекспіра [2]. Загалом, у XIX столітті тематиці божевілля присвячені декілька видатних творів: Ф. Достоевського — повість «Нотатки з підпілля» та роман «Ідіот», Л. Толстого — оповідання «Нотатки божевільного» та А. Чехова — повість «Палата № 6». При цьому в літературознавстві прийнято проводити паралелі саме між чеховським та гоголівським героями, які, як відомо, божеволіють, не знаходячи для себе місця в бездушному навколишньому світі.

Зацікавленість ірраціональним, між іншим феноменом божевілля, народжується разом із розчаруванням в ідеалах Просвітництва. Для літератури епохи романтизму тема божевілля стала однією з головних, що пов'язано зі специфікою сприйняття художником-романтиком світу та людини.

Властивий романтизму принцип двомірства полягав у розподілі світу на сферу реального та сферу ідеального. Остання була визнана здатною до розкриття справжньої сутності буття. У такому контексті божевілля постає формою духовного знання і протиставляється знанню бездуховному і хибному. Шаленство з'являється як результат мук людини, але відкриває дорогу до ідеального світу, до внутрішньої свободи, до очищення.

Найголовніше, що в мистецтві XIX століття, незважаючи на деяку умовність зображення, божевілля отримує художньо виразну функцію.

У першій половині XIX століття, безпосередньо перед появою повісті М. Гоголя, з'являються повісті А. Погорельського «Двійник, або Мої вечори в Малоросії» та М. Полевого «Блаженство безумства». В цих творах божевілля постає як багатогранне явище: (реальний) наслідок нещасливого кохання або інших, складних відносин героя зі світом, або як метафора відходу від норми, перевага ілюзорного, ідеального над звичним, реальним, неідеальним.

Роман В. Одоєвського «Російські ночі» є своєрідною енциклопедією божевілля. Кілька новел, з яких складається цей



твір, репрезентують божевільня як: 1) стан генія, незрозумілого для оточуючих його людей; 2) кара за безглузде марнотратство таланту або за перетворення творчого процесу на механічну роботу; 3) сильне захоплення тим, що закладено в людині генетично; 4) безглузді ідеї, якими керується громадська система.

Новий етап у розробці теми божевільня являє собою повість М. Гоголя «Нотатки божевільного». В. Белінський вказує на те, що репрезентований Гоголем стан психіки головного героя Поприщина є дуже близьким до опису патологічного стану [2]. Також відомо, що Гоголь читав у «Північній бджолі» уривки з «Міркування про лікування божевільних доктора Левенгайна» [8]. Таким чином, до традиційного мотиву переходу зі світу реального у світ уявний через зовнішні причини невдачі в коханні та кар'єрі додається певний елемент документальності.

Про посилення інтересу до концепту божевільня в мистецтві другої половини ХХ століття, коли була написана опера Ю. Буцка, свідчить поява творів, які вступають у діалог з гоголівськими «Нотатками божевільного»: щоденник «Нотатки психопата» В. Єрофеева, повість А. і Б. Стругацьких «Друга навала марсіан. Записки розсудливого», опера «Щоденник одного божевільного» С. Раїчича, опери «Нотатки божевільного» В. Кузнецова та «Щоденник божевільного» В. Кобекіна та ін. Цікавою інтерпретацією гоголівського сюжету є оповідання китайського письменника Лу Сіня «Щоденник божевільного», написане ще в 1918 році.

Загалом, на ХХ вік припадає пік інтересу до явища і категорії божевільня в гуманітарних науках, про що свідчить насамперед поява робіт М. Фуко «Історія божевільня в класичну епоху» та Д. Ліхачова «Сміх у Стародавній Русі».

Також багато в чому вплинув на формування концепції божевільня в ХХ столітті психоаналіз З. Фрейда та спроба вченого поєднати психопатологію з культурою, що, загалом, викликало наступний неминучий філософський та культурологічний дискурс, присвячений проблематиці божевільня. Так, Ж. Лакан, вивчаючи несвідоме, наділяє його властивостями мови. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі концентрують свою увагу на соціокультурному аспекті шизоаналізу.

Ще далі просуваються вчені кінця ХХ – початку ХХІ століть, називаючи «шизотимним» або «шизотипічним»

(В. Руднев) певний тип мислення – аутистичне психотичне «мислення із запереченням реальності на користь маревних уявлень» [11, с. 22].

Погодимось з А. Железовським, що саме у ХХ столітті категорія «божевілля» набула свого філософсько-культурного смислу та об'єму [6]. Наприклад, порушуються і вивчаються з різним ступенем інтенсивності та ґрунтовності такі літературознавчі та мистецтвознавчі напрями в розробці такої теми, як:

1. Семантичні та семіотичні засади божевілля в літературі авангарду (на прикладі творчості Д. Бурлюка, О. Кручених, В. Хлебникова) [14].

2. Божевілля – особливий феномен російської літератури ХІХ–ХХ століть [19].

3. Класифікація божевілля і вияв божевілля поетичного як особого різновиду божевілля [14]. (Проблема літературного та філософського божевілля порушувалася ще у Стародавній Греції. Свою концепцію поетичного божевілля одним із перших створює Платон, повідомляючи в діалозі «Іон» про першорядну важливість одержимості безумством для натхнення загалом і для поетичної творчості зокрема. Це дає можливість вченим дослідити еволюцію уявлень про «поетичне» божевілля» від Стародавності).

4. Звернення до кінематографу в контексті мистецтвознавчого дослідження поезики божевілля (вивчення естетики фільмів А. Хічкока, П. Альмодовара, Б. Бертолуччі) [7; 10] та ін.

У сучасних словниках слово «божевілля» тлумачать у двох сенсах: як стан (психічний) людини та нерозважна дія [4]. Також це слово може використовуватися як у прямому, так і у переносному значенні.

Низка лінгвістичних досліджень демонструє наявність концепту «божевілля» в різних мовах. Так, наприклад, Ю. Жевайкіна аналізує та порівнює російськомовну та англійськомовну концептосферу «божевілля» [5]. Англійськомовний концепт «божевілля» також вивчає С. Селін [12]. Генетичну релігійну зумовленість руського лексико-семантичного поля «божевілля» досліджує М. Турилова [15].

Повертаючись до опери Ю. Буцка, пригадаємо, що пише композитор у своєму листі до В. Бобровського: «Безумство» його (героя – прим. *І.Ц.*) цілком нормально, воно

є одкровенням і зовсім не є безумством! І отже, весь «нормальний» навколишній світ раптом, на жаль, виявляється божевільним!!! Ось у чому тут сенс!» [цит. за: 18, с. 11]. Така концепція робить оперу Буцка дуже сучасною: жорстока і відчужена дійсність постає безумною і бездушною, здатною знищити будь-кого.

Музичний концепт божевільного/малої людини репрезентують мелодія з ходами на хроматичні інтервали, низхідні поспівки, алеаторика в епізоді, коли герой потрапляє до божевільного будинку, крики (*Sprechstimme*), катарсична за драматургічним значенням російська народна пісня з передзвоним дзвіночків у фіналі, лейтмотиви трьох станів-переживань Поприщина – скарги, безнадійної закоханості та божевілля [3]. О. Чигарьова знаходить також у музиці опери репрезентуючий даний концепт лейтінтонацію-лейтінтервал – велику секунду *es – fa*, що з'являється неодноразово як в оркестровій партії, так і в партії героя [18].

Комічні епізоди «Нотаток» тільки підкреслюють трагізм ситуації та розкривають безнадійну духовну та моральну убогість зовнішнього світу. Звернення до матері наприкінці повісті стає закономірною спробою «повернутися», очиститися, припинити нестерпні страждання.

На основі текстологічного аналізу О. Чигарьової можемо виявити найважливіші вербальні складники концепту божевілля опери: «титулярний радник», «ніс», «мовчання», «іспанський король», «мантія» [18].

У «Нотатках» Буцко використовує продиктований принцип монологічності наскрізний розвиток, розвиваючи у кожній сцені свій матеріал. Часто зустрічається прийом узагальнення через жанр: перша та шоста сцена першої дії – вальс, четверта сцена першої дії – полька та канкан, п'ята сцена першого акта – «зле» скерцо, шоста сцена – марш (*Moderato lugubre*), траурний марш у другій дії (ц. 166).

Опера відрізняється цілісністю композиції та спрямованістю драматургії. Зустріч з донькою директора є зав'язкою. Далі йде наростання конфлікту героя з реальністю, аж до кульмінації, коли Поприщин уявляє себе іспанським королем і далі, через останні сцени – до катарсису у Фіналі та Епілозі – см. приклади 1 та 2.

*Приклад 1. Останнє видіння Поприщина («Російська народна пісня, передзвон дзвіночків» [ 3, с. 278]).*

178 **Più mosso**  
(продовження)

Дай - те мне бы - стрях как вихрь ко - ней! Са -

Вл, Сл.

179

дись, мой эм - щик, зво - ни, мой ко - ло -

коль чин, взвой - тесь,

Приклад 2. Звернення до матері (Сюй Цзидун знаходить у інтонаціях Епілогу «спорідненість з російськими протяжними піснями та плачами» [13, с. 92]).

184 **Espressivo**

Ма - туш ка, она - си сво е го бед но го ох - на! У ро - ни оле.

Аннi, Тi, пе

185 **Tempo rubato**

... зми - ну на е го бед ну ю го ло ву, ку? Взгля - ни, как му - чат о - ми е

— (продовження)

В оркестровій партії – і в монологах, і в коротких симфонічних обрамленнях вокальних сцен – відбувається постійне перемикання дії із зовнішнього на внутрішній світ, або навпаки. Це дає динамічності наскрізної драматургії, особливо у вокальних сценах та створює ілюзію «поліфонічності» дії (Сюй Цзидун) [13].

Різні повтори слів і фраз, втілених у повтори в музиці — точні, секвентні та варьовані, про які пише О. Чигарьова, затверджують концептуальний ряд опери.

**Висновки.** З філософської, мистецтвознавчої та культурологічної точки зору стан божевілья та його різні прояви нині визнані нормою в умовах припинення дії парадигми антинормії «норма — аберация». В цьому сенсі опера Ю. Буцка «Нотатки божевільного», яка була написана майже шістдесят років тому, сприймається сучасним реципієнтом з особою актуальністю. Концепт божевілья стає центральним у «Нотатках божевільного» і у Гоголя, і у Буцка. Головний герой повісті та опери — бідний, самотній чиновник, який сам себе соромиться, мучиться від постійних докорів совісті. Відчай доводить його до божевілья. Музичний концепт божевільного/малої людини репрезентують мелодія з ходами на хроматичні інтервали, низхідні поспівки, алеаторика в епізоді, коли герой потрапляє до божевільного будинку, крики (Sprechstimme), катарсична за драматургічним значенням російська народна пісня з передзвоном дзвіночків у фіналі, лейтмотиви трьох станів-переживань Поприщина — скарги, безнадійної закоханості та божевілья. Найважливішими вербальними складниками гоголівського концепту «божевілья» в «Нотатках» Буцка стають «титулярний радник», «ніс», «мовчання», «іспанський король», «мантія». Спираючись на влучні спостереження В. Бобровського про особливості музичного мислення Буцка та розвиваючи їх, можна зробити висновок про наявність в опері таких основних рис Гоголь-концепту, як: «гострий психологізм художнього мислення», яскраво виражене інтелектуальне начало, підвищена емоційність та семантико-синтаксичний комплекс «божевілья», який виступає ядром концепту.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баева А. Оперы Ю. Буцко. *Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века)*. Москва : Композитор, 2003. Вып. 1. С. 97–108.
2. Белинский В. О русской повести и повестях г. Гоголя. Lib.ru: «Классика». URL: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml).
3. Бобровский В. Эскиз портрета. Статьи. Исследования. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 270–282.
4. Божевілья. *Словник. Портал української мови та культури*. URL: <https://slovyk.ua/index.php?sword=%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%8F>.

5. Жевайкіна Ю. Когнитивные аспекты идиоматики (на материале семантического поля «безумие» в русском и английском языках) : дис. ... канд. филол. наук. Чувашский гос. ун-т. Ульяновск, 2004. 215 с.
6. Железовский А. Феномен безумия как объект культурологического исследования. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/325/30>.
7. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Москва : Логос, 2004. 336 с.
8. Золотусский И. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела». *Поэзия прозы*. Москва, 1987. 240 с.
9. Кривошеева И. Записки сумасшедшего. URL: <http://www.gogol.ru>.
10. Психианализ и искусство / сост. Е. Спиркина. Москва : Когито-Центр, 2011. 176 с.
11. Руднев В. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. Москва : Независимая фирма «Класс», 2002. 272 с.
12. Селин С. Вербализация концепта madness (безумие) в английском языке: когнитивно-корпусные и лингвокультурологические аспекты : дис. ... канд. филол. наук. Курский гос. ун-т. Воронеж, 2011. 232 с.
13. Сюй Цзыдун. Опера Го Веньцзина «Деревня волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : дис. ... канд. искусств : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2018. 214 с.
14. Тернова Т. Семиотика безумия в литературе русского авангарда. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2010. Вып. 45. № 21 (202). С. 134–139.
15. Турилова М. Генетическая и мотивационная характеристика лексико-семантического поля «безумие» в русском языке : дис. ... канд. филол. наук. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. 2010. 309 с.
16. Тюменева Г. Гоголь и музыка. Москва : Музгиз, 1966. 215 с.
17. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. Москва : АСТ Москва, 2010. 698 с.
18. Чигарёва Е. Моноопера Юрия Буцко «Записки сумасшедшего» (К проблеме «Художественная проза в музыке»). URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/08/ChigarevaEI.pdf>.
19. *Pospishil I. Fenomen silenstvi v ruske literature* 19. a 20. Stoleti. Brno : Masarykova Univerzita, 1995. 151 s.

#### REFERENCES

1. Baieva, A. (2003). *Opery Y. Boutsko. Anthology of operatic creativity by Moscow composers (second half of the twentieth century)*. Moscow: Composer [in Russian].
2. Belinskyi, V. (1988). About the russian story and the stories of N. Gogol. Lib.ru. Retrieved from: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml) [in Russian].

3. Bobrovskiy, V. (1990). Sketch for a portrait. Studies of different years. Moscow: Soviet composer [in Russian].
4. Madness. Vocabulary. Ukrainian language and culture portal. Retrieved from: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%8F> [in Ukrainian].
5. Zhevaikina, Y. (2004). Cognitive aspects of idiomatics (on the material of the semantic field “madness” in Russian and English): dis. ... Candidate of Philological Sciences [in Russian].
6. Zheliezovskiy, A. (2016). The phenomenon of madness as an object of culturological research. Retrieved from: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/325/30> [in Russian].
7. Zhyzhkek, S. (2004). What you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock). Moscow: Logos [in Russian].
8. Zolotuskiy, I. (1987.) “Diary of a Madman” and “Northern Bee”. Prose poetry [in Russian].
9. Kryvosheieva, I. (2009). Diary of a Madman. Retrieved from: <http://www.gogol.ru> [in Russian].
10. Psychoanalysis and art (2011). / ed. Y. Spirkina. Moscow: Kogito-centr [in Russian].
11. Rudniev, V. (2002). Temperaments and personality disorders. Pathography and Metapsychology. Moscow: Independent firm “Klass” [in Russian].
12. Sielin, S. (2011). Verbalization of the concept of madness (madness) in English: cognitive-corpus and linguocultural aspects: dis. ... Candidate of Philological Sciences [in Russian].
13. Siui, Tszdyun (2018). Guo Wenjing’s opera “Wolf Cub Village” in the aspect of world musical hogoliana: dis. ... Candidate of Arts [in Russian].
14. Ternova, T. (2010). Semiotics of madness in the literature of the Russian avant-garde. Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philology. Art criticism [in Russian].
15. Turilova, M. (2010). Genetic and motivational characteristics of the lexical-semantic field “madness” in Russian: dis. ... Candidate of Philological Sciences [in Russian].
16. Tiumenieva, G. (1966). Gogol and music. Moscow: Muzgiz [in Russian].
17. Fuko, M. (2010). The history of insanity in the classical era / translation from French I. Staf. Moscow: AST Moscow [in Russian].
18. Chycharova, O. Monoopera by Y. Boutsko “Diary of a Madman” (on the problem “the prose fiction in music”). Retrieved from: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/08/ChigarevaEI.pdf>.
19. Pospishil, I. (1995). Fenomen silenstvi v ruske literature 19. a 20. Stoleti. Brno: Masarykova Univerzita [in Czech].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 78.01+03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-8>

*Олена Петрівна Кучма*

*ORCID: 0000-0001-7924-2659*

*кандидат мистецтвознавства,*

*заступник директора з навчальної роботи спеціального циклу*

*Одеського державного музичного ліцею*

*імені професора П.С. Столярського;*

*в. о. доцента кафедри історії музики та музичної етнографії*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*alenakuchma@gmail.com*

## СТИЛЬОВІ ЗМІНИ В МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДІАЛОГУ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

*Мета роботи* полягає у виявленні тих аспектів етико-діалогічної концепції Еманюеля Левінаса, що посприяють глибшому розумінню природи стильових процесів, які відбувалися в музиці останньої третини XX століття. **Методологія** дослідження визначається поєднанням історико-культурологічного, жанрово-стильового, етико-діалогічного та музикознавчого методів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні природи стильових процесів у музичній творчості зазначеного періоду через призму етико-діалогічної концепції Е. Левінаса. **Висновки.** Морально-етична спрямованість діалогічної концепції Е. Левінаса підкреслює особливу «значимість» Іншого, що в проєкції на музичну творчість останньої третини XX століття проявляється у вагомості таких стильових прийомів, як алюзія, стилізація, цитування чи інших форм застосування «запозиченого» матеріалу. Категорія «безкінечності» проявляється у народженні нових смислів використаного запозиченого



матеріалу, розміщеного в новому історичному контексті твору, коли композитори надають запозиченому матеріалу значення «символу». Проголошений Е. Левінасом моральний імператив, який передбачає «відповідальність» художника за долю світу, дозволяє зрозуміти яким чином мистецтво зближується з філософією. Це зближення відбувається і завдяки особливостям пізнання, яке ґрунтується на послідовному накопиченні інформації, коли відбувається актуалізація смислів в новому контексті, а збагачення розуміння відбувається шляхом діалогічних зустрічей нового та старого, свого та чужого. З іншого боку, в минулому столітті мистецтво намагається по-своєму вирішити деякі онтологічні, гносеологічні та аксіологічні питання, оскільки художників все частіше хвилюють проблеми буття, його пізнання та проблема пошуку цінностей, що можуть врятувати культуру. Особливої уваги набуває нове розуміння творчості, яка вимагає обов'язкового освоєння у відповідь, що і є її продовженням, адже саме в розумінні творчість розкривається багатоманітністю закладених смислів. Розгляд культури як форми вирішення своєї долі є в такому випадку вольовим актом відповідального вчинку особистості по відношенню до культури.

**Ключові слова:** діалог, культурна пам'ять, стиль, діалогізм, поліфонічність, неостиль, інтерпретуючі стилі.

*Kuchma Olena Petrivna, Candidate of Art, Deputy Director for Educational Work of the Special Cycle of the Odessa Stolyarsky State Music Lyceum; Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Style changes in the music of the last third of the twentieth century in the context of the ethical concept of Emanuel Levinas's dialogue**

**The aim of the work** is to identify those aspects of the ethical-dialogical concept of Emmanuel Levinas that will contribute to a deeper understanding of the nature of stylistic processes that took place in the music of the last third of the twentieth century. **The research methodology** is determined by a combination of historical and cultural, genre and stylistic, ethical and dialogical and musicological methods. **The scientific novelty** lies in the study of the nature of stylistic processes in the musical creativity of this period through the prism of the ethical and dialogical concept of E. Levinas. **Conclusions.** The moral and ethical orientation of E. Levinas's dialogical concept emphasizes the special "significance" of the Other, which in the projection on the musical creativity of the last third of the twentieth century is manifested in the importance of such stylistic devices as allusion, stylization, citation or other forms of "borrowed" material. E. Levinas's category of "infinity", which implies the infinity of meanings in various contexts, is manifested in the birth of new meanings of borrowed material placed in the new historical context of the work, when composers give borrowed material the meaning of "symbol" in a new musical context. The moral imperative proclaimed by E. Levinas, which presupposes the "responsibility" of the artist for the fate of the world, makes it possible to understand how art approaches philosophy. This convergence is due to the peculiarities of cognition, which is based on the

*consistent accumulation of information, when the actualization of meanings in a new context, and the enrichment of understanding occurs through dialogical encounters of new and old, their own and others. On the other hand, in the last century, art has tried to solve some ontological, epistemological and axiological issues in its own way, as artists are increasingly concerned with the problems of existence, its knowledge and the problem of finding values that can save culture. Particular attention is paid to the new understanding of creativity, which requires the mandatory development of the response, which is its continuation, because it is in the understanding of creativity the diversity of inherent meanings is revealed. Consideration of culture as a form of deciding one's destiny is in this case a voluntary act of a responsible act of the individual in relation to culture.*

**Key words:** *dialogue, cultural memory, style, dialogism, polyphony, neo-style, interpretive styles.*

**Актуальність теми дослідження.** Музична творчість останньої третини ХХ століття актуалізувала ті питання стилю, які пов'язані з його «буттєвими» ознаками – саме в цей час були переглянуті основні його характеристики, насамперед, такі як однорідність та цілісність. Поява в 60–70-і роки творів, які порушили закон стильової однорідності та теоретичне обґрунтування явища полістилістики Альфредом Шнітке, стали одним із значних поштовхів, які призвели до необхідності перегляду категорії стилю та пошуку нової системи, яка б дозволила дати оновлену історико-теоретичну характеристику цьому явищу. У названому руслі працювала та продовжує працювати значна кількість дослідників, що свідчить про особливу актуальність проблеми та широту можливих підходів до її вирішення.

Як вважає цілий ряд науковців, починаючи з кінця 60-их, і особливо в 70-і роки, коли проявилась криза основних концепцій «другої хвилі» авангарду, зростає *поліфонізація свідомості* та проголошується повернення до «нової простоти» і тонального типу мислення, виникають імпульси до об'єднання «свого» та «чужого» в композиторському тексті. Усе це, враховуючи також, що дослідження будь-яких змін в мистецтві, в першу чергу, піднімає проблему взаємодії традиційного та новаторського, а отже, пов'язуються з феноменом стилю, призводить до того, що саме стильові проблеми висувуються на перший план як в композиторській творчості, так і в музикознавчих дослідженнях, автори яких прагнуть до осмислення нової стильової ситуації та її історико-теоретичного та загально-культурологічного обґрунтування.

Одне з досліджень А. Кудряшова, присвячене теорії музичного змісту, починається такими словами: «Творіння музики, звертаючись до нас на своїй особливій мові, подібно живим істотам, що мислять та відчувають, закликають до діалогу та розуміння. Цим вони схожі на ту книгу, про яку одного разу сказав Б. Пастернак: «Вона росла, набиралась розуму (...) – і ось вона виросла і – така... Книга – жива істота. Вона при пам'яті і при здоровому глузді: картини та сцени – це все, що вона винесла з минулого, запам'ятала і не згодна забути» [2, с. 10]. Приведена цитата дозволяє нам відразу виокремити дві проблеми, які постають як перед творцями, так і перед дослідниками. Перша з них пов'язана з особливим станом сучасної культури, яка, як і книга Пастернака, прагне увібрати в себе весь наявний культурний досвід і навіть певним чином відтворити його у творіннях, що народжені вже саме цим періодом; при цьому вона постійно закликає до діалогу та розуміння. Друга проблема пов'язана зі змістовністю музичного твору, яка повинна бути втілена творцем та відкрита, прочитана дослідником, читачем чи слухачем. Обидві зазначені проблеми тим чи іншим чином і виводять дослідника до вивчення явища стилю, що є складовою частиною будь-якого твору мистецтва.

На наш погляд, дати правильну оцінку явищу стиля можливо, якщо розглядати його як феномен, в якому широко відображається діалогічність як один з основних принципів функціонування культури ХХ століття, а наявні етико-філософські дослідження можуть надати методологічну основу для такого підходу у музикознавстві. Розглядаючи новий тип культури ХХ століття як такий, що ґрунтується на поліфонізмі, музикознавство має змогу виявити роль охоронної функції традиції в мистецтві та винести «на обговорення» ціннісно-смісловий аспект творчості. Окрім цього, застосування такого підходу допоможе класифікувати стильові явища ХХ століття, які прямо провокують на діалог та, в термінології В. Медушевського, отримали назву *інтерпретуючих стилів*, а саме – неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, розглянути полістилістику як граничне, відкрито задеклароване вираження діалогу віддалених за часом музичних культур і явищ, що віддалені одне від одного певною соціальною дистанцією: як-то музика академічна та музика «легка».

Схожий підхід вже зустрічався в музикознавчих працях. М. Лобанова в роботі «Музичний стиль та жанр. Історія та сучасність» [4] здійснює спробу виявлення психологічних особливостей культурних процесів, які авторка називає, слідом за М. Бахтіним, *поліфонічним діалогізмом*. Однією з провідних ідей в названій роботі є висунення *теорії «змішаного стилю»* по відношенню до музики ХХ століття, яка повинна дати ключ до вирішення проблеми культурної спадковості, до осмислення принципів жанрової системи і минулого, і теперішнього, адже в епоху інформаційних вибухів, до яких, безперечно, відноситься минуле століття, сильно зближені як стиль та композиційні фактори, так і жанр та позамузичні явища. Значний внесок у вивчення цієї теми був здійснений українськими музикознавцями. Зокрема, запропонований підхід послідовно та глибоко розкривається у багатьох дослідженнях О. Самойленко [6; 7]. Проекція авторкою положень діалогічної концепції М. Бахтіна на музичне мистецтво дала можливість О. Самойленко здійснити систематизуючий підхід до явищ жанру, стилю, стилістики, поетики та семантики. Важливе місце в концепції дослідниці займає також проблема діалогу як «розуміння у відповідь», що стала на сьогодні, на її думку, базовою для гуманітарного знання [7, с. 15].

**Мета даного дослідження** полягає у виявленні тих аспектів етико-діалогічної концепції Еманюеля Левінаса, що посприяють глибокому розумінню природи стильових процесів, які відбувалися в музиці останньої третини ХХ століття. **Наукова новизна** полягає в дослідженні природи стильових процесів у музичній творчості зазначеного періоду через призму етико-діалогічної концепції Е. Левінаса, у зв'язку із чим виявлено її основні положення.

**Виклад основного матеріалу.** Ідеї діалогу набули особливої актуальності в філософсько-культурологічних дослідженнях ще на початку ХХ століття. Починаючи з цього періоду проблема стає магістральною як у вивченні явища культури, так і в дослідженні тих чи інших культурних процесів ХХ століття. Значною мірою це пов'язано з тим, що саме минуле століття визначило таку сутність культури, яка представлена у вигляді діалогу культур-«знаків». Діалогічність культурних процесів існувала в усі часи, але якщо раніше культури подавались як послідовні явища, то в ХХ столітті вони проникають одна в одну та існують одночасно, взаємодіючи між

собою. Так, ще в епоху романтизму, коли значно зросла національність культури на внутрішній діалог, був відкритий підвищений інтерес до чужого, до іно-я. Але тоді ця зацікавленість, як вважає М. Лобанова, повернулася повним неприйняттям чужого, повною байдужістю до нього. Дослідниця зазначає, що «відкриваючи тему «своє-чуже» слово, свідомість, романтизм попадає в тенета егоцентризму, заглушаючи тему чужого своїм. Відкриття справжньої рівноваги, можливостей діалогу, усвідомлення множинності відбувається пізніше – в ХХ столітті, завдяки ... радикальним змінам у світі та його розумінні» [4, с. 110]. Культура починає жити за законами людської свідомості – як для свідомості на всіх рівнях необхідне існування іншої свідомості, так і для функціонування однієї культури просто необхідне існування іншого культурного середовища.

У культурно-історичній спадщині ХХ століття ми можемо знайти два підходи, в яких використовується поняття «інший», «чужий», що, на перший погляд, невірно можуть здатися тими, які взаємно виключають один одного. Перший із них представлений творчістю екзистенціалістів, для яких інший – це завжди чужий, якщо не ворожий, то не свій, а звідси і потенційна самотність кожної особистості, яка примушена жити, як вона вважає, у ворожому для неї світі. Цей підхід найбільш яскраво виражений формулою Ж.П. Сартра: «Пекло – це Інші». Але цю формулу дуже часто розуміли невірно ще при житті майстра. В інтерв'ю письменника журналу «Експрес» (11-17 жовтня 1965 року) ми знаходимо такі пояснення автора: «Вважалося, що я хотів цим сказати, що відношення з іншими завжди шкідливі, що це завжди заборонені відношення. Але я хотів сказати зовсім інше. Я хотів сказати, що якщо відношення з іншим заплутані та порочні, то інший може бути тільки пеклом. Інші ж, по суті справи, являються тим, що є самим важливим в нас самих, *для нашого власного пізнання нас самих*» (курсив наш. – О.К.) [8, с. 14]. З ще одним твердженням Ж. П. Сартра: «Мені необхідний інший для того, щоб я міг цілком охопити всі структури свого буття. Для-себе відсилає до Для-іншого», як відмітив В'яч. Іванов, співпадає відоме формулювання М. Бахтіна: «Усвідомлення себе самого весь час відчуває себе на фоні усвідомлення про нього іншого, *я для себе на фоні я для іншого*» [4, с. 9].

Тема відношень з «іншим» хвилювала також і німецького письменника Германа Гессе. В есе «Війна та мир»,

розмірковуючи над старозаповітною заповіддю «Не вбий!», яку автор розуміє не як «не причини зла іншому», а як «не позбавляй себе самого іншого, не роби погано собі самому», Г. Гессе пише: «Інший – це ж не чужий, тобто не щось далеке, що не має до тебе відношення, що живе саме по собі. Адже все в світі всі ці нещасні тисячі «інших» існують для мене лише остільки, оскільки я їх бачу, відчуваю, маю до них відношення. *З відношень між мною та світом, іншими, і складається, власне, моє життя*» (курсив наш. – О. К.) [1, с. 52].

Поряд з інтересом до психологічних досліджень діалогу «я – інший», представленого літературною творчістю Ж. П. Сартра, представники екзистенціально-феноменологічного напрямку в філософії, що йде від М. Бубера, такі як Г. Марсель, Ф. Розенцвейг, Е. Левінас, розробляють й проблеми *діалогу культур*. Дещо інший напрямок в названій проблематиці був започаткований в російській науці дослідженнями М. Бахтіна та продовжений в роботах В. Біблера, а також деяких дослідженнях інших авторів.

Найбільш послідовну діалогічну теорію в другій половині ХХ століття ми знаходимо у французького філософа Емануеля Левінаса, який детально розробляв етичну концепцію відношень між людьми та культурами. Взаємозв'язок проблематики діалогу та *іншості* і підвищена увага до письма та мови зближує етичну концепцію діалогу Е. Левінаса з окремими положеннями діалогічної концепції М. Бахтіна. Е. Левінас стверджував, що смисл життя в найповнішій мірі виявляє себе в стосунках з «Інши» як неповторною індивідуальністю та носієм унікальних культурних цінностей. Все життя людини, в розумінні Е. Левінаса, звернене до «іншого місця», на інше та до іншого. «У самій загальній формі ... метафізика ... виникає як рух, що йде від звичного нам світу, якими б не були ще не пізнані землі, що оточують його та ведуть від цього «в себе», в якому ми живемо, до чужого нам «за межами-себе», до «там», – писав філософ в одній зі своїх робіт [9, с. 74]. У житті метою всякого руху і є *інше*.

Дослідник стверджує, що найвищий смисл людського спілкування виникає тільки «перед-Обличчям-Іншого». Е. Левінас вводить поняття Обличчя, яке він розуміє не як якусь «портретну форму», а як близькість ближнього. В роботі «Тотальність та безкінечне» він пише, що Обличчя – це те, як нам бачиться Інший, перевершуючи ідею Іншого в мені

[3, с. 88]. Саме відношення Обличчям-до-Обличчя виявляється для дослідника основою побудови його морально-етичної концепції, адже відношення, які виникають до Іншого, – це відношення до його *значимості*, не дивлячись на те, що Обличчя Іншого постає як слабке та покинуте, незахищене перед обставинами життя. Відповідальність за Іншого виникає з моменту першої зустрічі з Іншим. Та, на відміну від кантівського формулювання категоричного імперативу, ця відповідальність не є юридичною вимогою, а ґрунтується на любові в її справжньому розумінні як здатності взяти на себе долю Іншого. При цьому, на відміну від М. Бубера, в якого спілкування з Іншим ґрунтується на взаємності, для «Я» Е. Левінаса не має значення, як Інший відноситься до Я, головне – моє відношення до Іншого. Таким чином, моральний імператив, сформульований Е. Левінасом, звучить так: «Всі люди відповідальні один за одного, але я більше, ніж всі інші». Саме категорія відповідальності, якою користуються і М. Бахтін, і Е. Левінас, слугує етичним фундаментом в розумінні взаємовідношень Я та Іншого, є основою діалогічної теорії дослідників.

Тільки Інший, його присутність дають змогу прийти до істини, за Е. Левінасом, тільки обличчя Іншого приносить з собою поняття істини, а умова істини – це слово Іншого, оскільки саме мову дослідник вважає виробництвом смислу [3, с. 100]. Для філософа звертатись до Іншого за допомогою слів, тобто – вступити з ним в діалог, означає приймати те, як він себе виражає (адже заговорити означає зробити світ спільним, створити спільність), постійно долаючи ідею, яку могло мати про іншого власне мислення. Це і є приймати Іншого за межами можливостей Я, тобто саме це й означає – мати ідею *безкінечності*. Форма, як стверджує дослідник, постійно спотворює те, що вона проявляє, – застигаючи в пластичному образі, оскільки вона адекватна Самототожному, форма «очужує» Іншого. А Обличчя є живою присутністю, воно являється виразом. Життя цього виразу складається з руйнуванням форми, в якій наявний ховає себе. Таким чином, пошуки істинної суті образу пов'язуються з руйнуванням його форми.

Як бачимо, Е. Левінас пов'язує свою діалогічну концепцію пізнання з категорією *безкінечності*, що вказує на необмеженість смислів, які можуть ховатися в даному явищі та можливості їх виявлення в далеких, майбутніх часових контекстах.

Як стверджує дослідник, «поняття Обличчя ... відсилає нас і до поняття смислу, який передує моєму Sinngebung (нім. – надання смислу) незалежно від моєї ініціативи та моєї влади». Інший виявляється і «місцем знаходження метафізичної істини, яка необхідна для мого відношення до Бога. Інший зовсім не грає ролі посередника. Інший не являється також і втіленням Бога; але саме його обличчя ... являє нам висоту, де відкривається Бог» [3, с. 111]. Ці розмірковування дослідника викликають відверті аналогії зі ще одним поняттям, яке розкривається в роботах М. Бахтіна, а конкретніше – з поняттям Третього як ідеального Над-адресата, до якого направлений діалог.

Теорії М. Бахтіна та Е. Левінаса зближує і те, що обидва дослідники показали Іншого, інаковість всередині самого себе. В названій вище роботі Е. Левінас пише: «Я – це не буття, яке завжди залишається одним і тим же, я – це буття, існування якого полягає в самоідентифікації, в набутті своєї ідентичності за будь-яких умов» [3, с. 76]. Далі дослідник вказує на те, що ця самоідентичність здатна «включати в себе «чужорідне». Він продовжує: «Насправді, «я», яке прислухається до свого внутрішнього голосу чи примножується власною глибиною, *по відношенню до себе є інше*» (курсив наш. – О. К.). Відношення між Я та Ти не описуються дослідниками з точки зору принципової відмінності між ними чи жорсткої опозиції. Якби мала місце саме така опозиція, вона б вимагала обов'язкового *зняття* і це б зробило *інаковість* діалектичною, а не діалогічною категорією. Діалогічні відношення, долаючи об'єктний характер пізнання, як вважає А. Понцо, приводять до розширення та поглиблення суб'єктно-об'єктного способу бачення світу як діалогу [5, с. 67]. Переносячи ці розмірковування на лінгвістику, дослідники розглядають слово як розімкнуту систему; для них слово ніколи не може бути цілісним, завершеним, замкнутим тільки на себе. Слово-висловлювання розглядається як розколоте, розщеплене на декілька голосів, розділене з середини, тобто – поліфонічне.

Зазначимо, що в одній з своїх робіт [10] Е. Левінас використовує поняття інтервал, проміжок, міжчасся, яке за своєю сутністю наближається до бахтіновського «великого часу». Він пише про нього так: «Інтервал, який ніколи не завершується, характерний для персонажів роману, історія котрих «ніколи не закінчується» [5, с. 77]. Тим самим дослідник



також стверджує ідею неможливості сприйняття творів мистецтва та літератури в горизонті лише однієї сучасності.

У пізній період своєї творчості Е. Левінас від проблем психології особистості звертається до проблем «психології культури», переносючи сформульований ним моральний імператив на процеси сучасної культури. Він розширяє розуміння Іншого як Обличчя іншої людини до поняття Іншого природи та Іншого множини взаємозамінюваних культур. Сучасну йому західну культуру Е. Левінас вважає культурою іманентності, тобто культурою, яка на основі своїх знань та практичних дій, заснованих на цих знаннях, прагне перемогти Інше природи, чужої культури чи суспільства. Такій культурі Е. Левінас пропонує альтернативу, основу на визнанні іншої культури, іншої цивілізації, що існує за своїми власними законами. Він вважає, що по відношенню до такої Іншої культури повинні встановитись відношення поваги, визнання її унікальності, що й можуть стати основою спілкування та діалогу. Встановлення взаємоповаги по відношенню до Іншого, його своєрідності в різноманітних проявах, поряд з існуванням свого Я, що все разом створює поліфонію культури, приводить до розуміння та його збагачення, яке й виникне в процесі діалогу.

У своїх останніх роботах дослідник уточнює та поглиблює сформульований закон категоричного імперативу, що тепер регулює не тільки співвідношення людини з подібними собі Іншими, але й стосується відношень з Іншими культурами та цивілізаціями. З морального імперативу закон перетворюється в культурно-моральний, він базується на проголошенні етичних відношень і до Іншої культури. Е. Левінас стверджує, що загальнозначима культура — це етична відповідальність та обов'язок, які направлені на Інше Природи, Іншу людину чи будь-яку культуру.

**Висновки.** Розглянута етико-діалогічна концепція Е. Левінаса дозволяє сформулювати деякі висновки:

1. Морально-етична спрямованість діалогічної концепції Е. Левінаса підкреслює особливу «значимість» Іншого, що в проекції на музичну творчість останньої третини ХХ століття проявляється у вагомості таких стильових прийомів, як алюзія, стилізація, цитування, інших форм застосування «запозиченого» матеріалу.

2. Категорія «безкінечності» Е. Левінаса, яка передбачає необмеженість смислів у різноманітних контекстах,

проявляється у народженні нових смислів використаного запозиченого матеріалу, розміщеного в новому історичному контексті твору, коли композитори надають запозиченому матеріалу значення «символу» в новому музичному контексті.

3. Проголошений Е. Левінасом *моральний імператив*, який передбачає «відповідальність» художника за долю світу, дозволяє зрозуміти яким чином мистецтво зближується з філософією. Це зближення відбувається завдяки особливостям пізнання, яке ґрунтується на послідовному накопиченні інформації, коли відбувається актуалізація смислів у новому контексті, а збагачення розуміння відбувається шляхом діалогічних зустрічей нового та старого, свого та чужого. З іншого боку, в минулому столітті мистецтво намагається по-своєму вирішити деякі онтологічні, гносеологічні та аксіологічні питання, оскільки художників все частіше хвилюють проблемами буття, його пізнання та проблема пошуку цінностей, що можуть врятувати культуру.

4. Особливої уваги набуває нове розуміння творчості, яка вимагає обов'язкового освоєння у відповідь, що стає її продовженням, адже саме в розумінні творчість розкривається багатоманітністю закладених смислів. Розгляд культури як форми вирішення своєї долі виявляється в такому випадку *вольовим актом відповідального вчинку особистості* по відношенню до культури.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гессе Г. Война и мир. *Собрание сочинений. В 8 т.* Т. 8. Москва : АО Изд группа «Прогресс – Литера»; Харьков : Фолио, 1995. С. 51–54.
2. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки 17-20 вв. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар, 2006. 428 с.
3. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. Москва, Санкт-Петербург, 2000. 416 с.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 224 с.
5. Понцо А. «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса. *Бахтинология: исследования, переводы, публикации.* Санкт-Петербург, 1995. С. 61–78.
6. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої*

діяльності музиканта в сучасній Україні: Збірка наукових праць. Київ, 1998. С. 21–36.

7. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

8. Сартр Ж. П. Тошнота. Рассказы. Пьесы. Слова. Москва : НФ «Пушкинская библиотека», 2003. 719 с.

9. Levinas E. Jotalite et Infini. Nijhoff, La Haye, 1961. 348 s.

10. Levinas E. La realite et son ombre. “*Revue des science humaines*”. 1982. 356 s.

### REFERENCES

1. Hesse, H. (1995) War and peace. Collected works. Moscow, 1995. Vol. 3 [in Russian].

2. Kudryashov, A. (2006) Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. Moscow, 2006 [in Russian].

3. Levinas, E. (2000) Favorites: Totality and infinity. Moscow, St.Petersburg, 2000 [in Russian].

4. Lobanova, M. (1990) Musical style and genre: history and modernity. Moscow, 1990 [in Russian].

5. Ponzio, A. (1995) “Otherness” in Bakhtin, Blanchot and Levinas. Bakhtinology: research, translations, publications. St.Petersburg, 1995 [in Russian].

6. Samoylenko, O. (1998) The cultural concept of Bakhtin’s dialogue and the methodological problems of musicology. Cultural transformation of the artistic education and current nutrition of the musician’s creative activity in contemporary Ukraine: Collection of Science Practices. Kyiv, 1998 [in Russian].

7. Samoylenko, O (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Problem of dialogue. Odessa, 2002 [in Russian].

8. Sartre, J.P. (2003) Nausea. Stories. Plays. The words. Moscow, 2003 [in Russian].

9. Levinas, E. (1961) Jotalite et Infini. Nijhoff. La Haye, 1961.

10. Levinas, E. (1982) La realite et son ombre. *Revue des science humaines*, 1982.

УДК 78.071.2:316.773.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-9>*Лариса Миколаївна Опарик*

ORCID: 0000-0002-3905-7253

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

*Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*  
*oparyklarysa@ukr.net*

## КОМУНІКАТИВНІ АРХЕТИПИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ В АСПЕКТІ ФІДЕЇСТИЧНОГО СПІЛКУВАННЯ

**Мета роботи** – висвітлити специфіку комунікативних архетипів виконавського висловлювання музиканта-інструменталіста як чинників творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах фідеїстичного спілкування. **Методологія** дослідження ґрунтується на інтегративних принципах міждисциплінарного підходу із застосуванням термінологічного та методологічного апарату музичної літурґіки, психології, культурології, семіотики, комунікативної лінгвістики з метою системного вивчення смислоутворюючого потенціалу виконавського мовлення в академічній інструментальній музиці. **Наукова новизна** роботи полягає в розробці поняттєво-категоріального апарату музикознавчих досліджень етичної сфери академічного інструментального виконавства та розширенні уявлень про природу і функції комунікативних архетипів як концептуальної складової частини художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, носіїв інтонаційних профілів упізнаних релігійно-мовленнєвих жанрів, здатних узагальнювати жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору та слугувати ключовою розшифрованою змісту музично-виконавського висловлювання як духовного акту релігійного переживання. **Висновки.** Музично-виконавська актуалізація комунікативних архетипів у художніх процесах фідеїстичного спілкування спрямована на пробудження діалогічної активності слухача через активізацію його індивідуального коду розпізнавання молитовної, сповідальної, проповідницької символіки в інтонаційних контурах інструментальної музики різноманітної стильової, жанрової, історичної й національної приналежності. Впізнаваність кодомовних образів у процесі сценічного виконання музичного твору забезпечують аудіальні, візуальні, кінестетичні, енергетико-почуттєві параметри живого музичного мовлення, що дає

підстави говорити про художні прийоми полікодування різноманітного спектра релігійної семантики при втіленні комунікативних архетипів музично-виконавських висловлювань, включених у процеси фідеїстичного спілкування композитора, виконавця та слухача.

**Ключові слова:** фідеїстичний дискурс, фідеїстичне спілкування, комунікативний архетип, полікодування, музично-виконавське висловлювання, концепція адресата музичного мовлення.

*Oparyk Larysa Mykolayivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainianistics and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

### ***Communicative archetypes of musical-performing expression in the aspect of fideistic communication***

**The purpose of the work** is to highlight the specifics of the communicative archetypes of the performing expression of a musician-instrumentalist as factors of creative interaction between composers, performers and listeners in the processes of fideistic communication. **The research methodology** is based on integrative principles of interdisciplinary approach with the use of terminological and methodological apparatus of musical liturgy, psychology, cultural studies, semiotics, communicative linguistics in order to systematically study the meaning-forming potential of performing speech in academic instrumental music. **The scientific novelty** of the work lies in the development of the notion and category apparatus of musicological research in the ethical sphere of academic instrumental performance and expansion of ideas about the nature and functions of communicative archetypes as a conceptual component of the artistic method of performing coding of fideistic semantics, carriers of intonation profiles of recognizable religious-speech genres, able to generalize genre and style features of an interpreted musical work and serve as a key decoding of the content of a musical-performing expression as a spiritual act of religious experience. **Conclusions.** Musical-performing actualization of communicative archetypes in artistic processes of fideistic communication is aimed at awakening the listener's dialogic activity through activation of his individual code of recognition of prayer, confessional, preaching symbols in the intonation contours of instrumental music of various stylistic, genre, historical and national affiliation. Recognition of code-language images in the process of stage performance of a musical work is provided by audio, visual, kinesthetic, energy-sensory parameters of live musical speech. This gives grounds to talk about the artistic methods of polycoding a diverse range of religious semantics in the embodiment of communicative archetypes of musical-performing expressions included in the processes of fideistic communication between composer, performer and listener.

**Key words:** fideistic discourse, fideistic communication, communicative archetype, polycoding, musical-performing expression, conception of addressee of musical speech.

**Актуальність теми дослідження.** Питання переосмислення базових цінностей життя людини, спровоковані глобальними суспільними катаклізмами, звертають сучасну культурну свідомість до зцілюючого засобу музичного мистецтва як джерела відновлення глибинних етичних сенсів людського буття. Динаміка сходження музичного сприйняття на вищі рівні духовного осягання дійсності безпосередньо пов'язана з ключовими комунікативними функціями виконавства, що «відроджує у світському мистецтві те самодостатньо-провідне становище, котре властиве йому у сфері духовного мистецтва» [13, с. 126]. Музикознавче осмислення окреслених процесів позначене в останнє десятиліття науковою розробкою термінологічного апарату в руслі новітньої проблематики розгорнутого фідеїстичного дискурсу.

У трактуванні поняття фідеїстичного дискурсу (від лат. *fides* – віра) орієнтуємося на його лінгвістичне визначення як пов'язаного з релігійними уявленнями людей «особливого типу комунікації, що транслює життєво важливі для людини і суспільства етичні смисли. Дискурс може розглядатися як інтегративна сукупність певних комунікативних актів, об'єднаних спільною темою, для фідеїстичного дискурсу цю спільність забезпечує «віра» в її широкому розумінні» [18, с. 16]. Таке розширене тлумачення поняття фідеїстичного дискурсу суголосне тенденціям його музикознавчого наповнення, зокрема, в ході розвитку наукового напрямку спеціальних досліджень духовної (трансцендентальної) сфери проявів різноманітних музичних феноменів. До цього напрямку насамперед слід віднести праці в галузі сучасної музичної літургії, де українською дослідницею О. Клокун вперше було введено до музикознавчого обігу поняття фідеїстичного спілкування [9, с. 65]. У дисертаційній праці Т. Гусарчук одним із ключових є поняття фідеїстичного діалогу, введене в методологію дослідження духовних творів українських композиторів з метою вияву в них глибоко особистісних рис авторської індивідуальності [4]. У докторській дисертації О. Зосім опрацьовано категорію сакрального та дано її функціональну інтерпретацію через розмежування трьох рівнів сакральних дій – літургійного, паралітургійного, позалітургійного [7, с. 55–62]. Ідея В. Медушевського щодо єдності та рівнозначності храмової та позахрамової культури, богослужбової та світської музики, в яких «різні функції, але (має бути) однаковий дух» [14, с. 153],

спонукає до застосування термінологічних і методологічних напрацювань музичної літургії у дослідженні музично-виконавських явищ в академічній інструментальній музиці, зважаючи при цьому на «певну метафоричність використання термінів сакральної сфери в сучасній музиці» [7, с. 60]. Обраний ракурс дослідження охоплює питання психології та онтології музичного виконавства – «вчення про архетипові знаки композиторського тексту як знамення *одухотвореності* акту творчості» [13, с. 31]. Це визначає міждисциплінарний характер наукового пошуку та завдання віднаходження методологічних засад інтегрування теоретичних, історичних, психологічних, соціологічних, естетичних музикознавчих знань із залученням культурологічного та семіотичного підходів, а також наукових здобутків комунікативної лінгвістики, теорії мовленнєвих жанрів тощо.

**Мета статті** – висвітлити специфіку комунікативних архетипів виконавського висловлювання музиканта-інструменталіста як чинників творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах фідеїстичного спілкування.

**Наукова новизна** роботи полягає в розробці поняттєво-категоріального апарату музикознавчих досліджень етичної сфери академічного інструментального виконавства та розширенні уявлень про природу і функції комунікативних архетипів як концептуальної складової частини художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, носіїв інтонаційних профілів упізнаваних релігійно-мовленнєвих жанрів, здатних узагальнювати в цілому жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору та слугувати ключовою розшифровкою змісту музично-виконавського висловлювання як духовного акту релігійного переживання.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття архетипу як носія прадавніх відбитків людської психіки, що дримають донині в глибинах колективного несвідомого, введене до наукового обігу швейцарським психоаналітиком К. Г. Юнгом. Згідно з теорією К. Юнга, так званий колективний психологічний фонд включає в себе особливі психічні структури – архетипи. «Архетипи, – роз'яснює К. Юнг, – це не тільки відбитки типових досвідів, що постійно повторюються, але й разом з тим вони емпірично виступають як *сили* або *тенденції* до повторювання тих самих досвідів. Справа в тому, що... архетип... завжди несе в собі якийсь особливий «вплив» або силу,

завдяки котрій дія його носить... характер, що зачаровує чи спонукає до активності» [21, с. 76].

Відтак музично-виконавські втілення тих чи інших архетипів як універсалий духовного буття людини, що структурують людську свідомість на глибинному емоційному рівні, здатні провокувати такі психодинамічні події у сприйнятті публіки, котрі можуть набувати надіндивідуального, універсального значення. Адже «у «психологічній реалії» буття виконавська діяльність виявляється «пограниччям», у якому стикаються різні світи: геніальний виплеск індивіда, композиторського генія-таланта – і типології мислення «великого розуму», слухацької маси, яка в історично-морально відповідальній ситуації перетворюється на Публіку – котра, як знають артисти, «не помиляється» [13, с. 25].

Позиція межування надає консолідуючого сенсу комунікативній функції виконавства, в якій архетипи виконують роль дієвих психологічних механізмів суспільної адаптації музичного мистецтва, залучення до його цінностей широкої слухацької аудиторії, пробуджуючи в ній досвід відтворення споконвічних загальних образів. «Безкінечне повторення закарбувало цей досвід... як *форми без змісту*, що становлять собою лише можливість певного сприйняття і діяння», проте «для надання сенсу ми послуговуємося певними мовними матрицями, які також ведуть своє походження від первісних образів» [20, с. 72, с. 51].

Такими мовними матрицями в музичному мистецтві виступають комунікативні архетипи, представлені в психологічних дослідженнях Д. Кірнарської у вигляді докладної класифікації. «Комунікативні архетипи, – пише дослідниця, – вбирають у себе узагальнені конструкти, patterns, що відображають у звуці смисл спілкування, його просторові, мускульно-моторні та інтонаційні характеристики» [8, с. 79]. Отже, як знакова приналежність царини смислової взаємодії основних суб'єктів процесу музичного спілкування комунікативний архетип виступає тією спонукальною причиною, що породжує певний емоційний тонус та викликає до життя відповідну базисну мовленнєву форму з її моторно-руховими та протоінтонаційними якостями, створюючи таким чином адекватну жанрово-комунікативну ситуацію спілкування в музиці. У свою чергу, аналіз комунікативних архетипів виявляє ті мовленнєві опори, котрі використовує інтонаційний слух для



емоційного витлумачення музичного висловлювання та розшифровки музичного змісту.

Розглядаючи психологічний словник інтонаційного слуху, Д. Кірнарська виокремлює чотири види спілкування між людьми та відповідні цим видам головні комунікативні архетипи – заклик, прохання, гри та медитації. Архетип заклик позначає взаємодію лідера і натовпу, вишого і нижчого та розпізнається через характерний інтонаційний, артикуляційний та акцентний профіль музики, підвищений тонус енергетики спілкування, потужні просторові та динамічні характеристики звукового образу, загальний тип мелодичного руху з його висхідними та рішуче-поступальними інтонаціями. Соціальний сенс архетипу прохання полягає у спілкуванні нижчого з вищим, слабкого із сильним, тому інтонаційний профіль музики відтворює базисну форму прохання – поклон, що передає низхідний рух мелодії, який може бути і хвилеподібним у ліричному вираженні прохання з його помірними просторовими та динамічними характеристиками. Архетип гри відтворює ситуацію рівності учасників комунікації через танцювальну, віртуозну музику з колоподібними моторними рухами та скерцозними звукообразними прийомами. Архетип медитації пов'язаний зі станом самозаглиблення, самотності, спілкування із самим собою, що передає кружляння мелодії навколо непорушних інтонацій, як-от у григоріанському чи знаменному співі, або блукання музичної думки, спрямованої у Всесвіт, до роздумів про вічне і неосяжне, що є характерним для більшості повільних частин європейської симфонічної музики та містичних одкровенень музики ХХ століття.

Говорячи про те, що жива музика, певна річ, не вкладається цілком у жорсткі рамки кожного з названих архетипів, а найчастіше перебуває на їх перетині, Д. Кірнарська робить суттєвий висновок: «Дуже важливо також, що архетипи – це прадавні орієнтири інтонаційного слуху, а це само собою означає, що мова йде про виконавські параметри звучання – через виконання реалізуються та звучать комунікативні архетипи» [8, с. 83].

Разом із цим архетипи – лише фронтальні опори, несучі конструкції численних різновидів виконавського втілення музичного змісту, смисл якого у проекції на семантику фідейстичного спілкування прочитується слухачами завдяки комунікативно-генетичному досвіду сприйняття основних

мовленневих жанрів релігійного акту, закріплених на текстовому, композиційному та стильовому рівнях богослужіння. Досліджуючи комунікативну специфіку стилю церковної музики та пов'язуючи її з особливим типом свідомості, який формується в процесі фідейстичного спілкування, О. Клокун вводить поняття ситуативної модальності, котре розуміється «як категорія мислення, що виражає відношення суб'єкта фідейстичного спілкування до змісту висловлювання. Ситуативні модуси ...можна класифікувати за трьома напрямками в залежності від конфігурації учасників фідейстичного комунікативного акту: Бог → людина, людина → Бог, людина → людина. До першої групи зараховуємо модуси одкровення, заповідей Бога, Божої обітниці, пророцтва, чуда, до другої – модуси славлення (та величання як його різновиду), моління, подяки, віровизнання, сподівання, поклоніння, жертвування, покаяння, плачу; до третьої – модуси проповіді, свідчення та спонукання до дії» [9, с. 66].

Отже, наведена класифікація ситуативних модусів будуватиметься за принципом диференціації в одних випадках адресата – комунікативна ланка «людина – людина», в інших – Над-адресата (за М. Бахтіним) «людина – Бог» діалогічної спрямованості учасників фідейстичного акту, що відповідно знаходить своє втілення в жанрах проповіді та молитви. Слід відзначити, що подібний принцип адресованості простежується також у контексті історичного становлення музичних жанрів світського європейського мистецтва, більшість з яких формувалася в семантичному полі фідейстичного спілкування. Адже і протестантські і католицькі композитори, особливо XVII та XVIII століть, були здебільшого релігійними проповідниками у своїй музиці, – зауважує Б. Асаф'єв, – «і ця установка впливала на процес формотворення. Різниця між камерними та концертно-симфонічними формами музики, між музикою лірико-споглядальною (висловлювання та освідчення немов би для себе – свого роду інтроспекція) та музикою дієвою у великій мірі ґрунтується на присутності чи відсутності моменту риторичної скерованості та наявності агітаційності (велика відстань у цьому відношенні між якою-небудь салонною «піснею без слів» і месою)» [1, с. 31].

Таким чином, у світлі асаф'євських умовиводів постають головні комунікативні архетипи (за Д. Кірнарською) як мовленневі основи кристалізації класичних жанрів світської

музики, а саме – молитва, сповідь, що несуть ознаки інтроспекції, медитації, та проповідь з її динамічно-конструктивними законами ораторського мовлення й риторичною спрямованістю на слухачів. Це, у свою чергу, увиразнює чинники еволюції принципу «спрямованості форми на сприйняття» (Б. Асаф'єв) у композиторській творчості, одним із шляхів реалізації якого є моделювання митцем на рівні композиції образу «ідеального слухача як дзеркального відображення автора» [3, с. 388].

Осягаючи авторську концепцію адресата, що є, по суті, програмою інтерактивного впливу на слухача, музикант-виконавець створює на цій основі власну комунікативну програму, виходячи із свого уявлення про адресатів творчого кореспондування в ситуації сценічного втілення твору. З точки зору музично-виконавського висловлювання, не пов'язаного з вербальною комунікацією, актуалізація власної концепції адресата породжує відповідну експресію виконавського мовлення, модальною характеристикою якого виступає тональність музичного спілкування – виконавська емоційно-аксіологічна та смислова організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі живого контакту з публікою. Відтак модальні компоненти виконавського мовлення музиканта-інструменталіста утворюють у жанрово-комунікативній ситуації фідеїстичного спілкування характерний енергетичний ареал (ауру), що сублімує не тільки закодовані інтенції виконавця, але й динамічну ауру слухачької апперцепції як прояву культурво-генетичної пам'яті сприйняття традиційних релігійно-мовленнєвих жанрів.

Концертна ситуація фідеїстичного спілкування унаочнює характер адресування комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця-інструменталіста, мовленнєву експресію якого в оптиці сцени посилює зовнішня динаміка поведінки музиканта, його сценічний артистизм. При цьому утворення «сакральної вертикалі» в аурі музично-виконавського висловлювання артиста, присутність у ній молитовної чи сповідальної домінанти розпізнається чуйним слухачем також завдяки «акторським» положенням і рухам голови музиканта-інструменталіста, як-от – спрямування голови «униз», «додолу», «у підлогу», що «можуть виражати смиренність, преклоніння, сум, заспокоєння тощо», або «голова «дивиться» вгору, «у стелю», «в небеса», що однозначно викликає в глядача

асоціації підйому, патетики, пафосу, величі, звертання до Бога (аналогі знаходимо в мистецтві риторики, молитві, церковному богослужінні)» [5, с. 223].

Смислове розмаїття виконавських проявів такого роду пластичної динаміки демонструють, наприклад, інтерпретації другої частини П'ятого фортепіанного концерту Es-dur op. 73 Л. Бетховена. Заданий композитором трасцедентальний спектр духовних переживань передається у виконавських висловлюваннях піаністів полярних стильових напрямів за допомогою архетипових рис або зовні аскетичної молитви як медитативного акту сходження людського духу на шляху прилучання (причащення) до Абсолюту (К. Цімерман, М. Луганський), або молитви як виходу з порядку ества та розчинення в чистій гармонії сфер (М. Плетньов), або вкрай мімічно виразної молитви як акту прозрівання чуда медіумом у колі посвячених свідків (Ланг Ланг), або молитовного акту як цілеспрямованого входження в екстатичний стан натхненного трансу (Г. Гульд). Разом із цим ряд піаністів трактує музику Adagio як різновид піднесеного поетичного висловлювання, подекуди сповідального, проте без сакральної напруги внутрішніх сил ліричного героя твору (К. Аппау, М. Полліні).

Сповідальна інтонація, закладена в авторському тексті, загалом несе в собі неабияку потенційну здатність для виконавця-інструменталіста до нарощування фізичних смислових відтінків. Так, вражаюча гама інтонаційно-звукових нюансів виконання Г. Кремером «Забуття» А. П'яццоллі породжує нові грані ситуативного модусу «людина – Бог», що вміщує в себе поряд із молитвою сподівання, покаяння, а також «сповідь як запитання до Бога; сповідь як запитання до самого себе; сповідь як запитання до себе-іншого; сповідь як запитання до себе в іншому; сповідь як запитання до іншого; сповідь як запитання до «свободи-жалю»; сповідь як форма художнього (естетичного) самовираження» [16, с. 223].

Евристичне осягання слухачем смислових реєстрів сповідальності утворює духовно насичений діалог, зміст якого визначається композитором, а особлива емоційно-психологічна тональність спілкування задається в орбіті «виконавського модусу» (термін Є. Назайкінського), де константні внутрішньотекстові елементи музичного твору вступають у взаємодію з елементами модальними – носіями виконавської творчої волі [15, с. 84]. Потужна артистична ініціатива

породжує власну виконавську драматургію твору, в якому сенс сповідальної інтонації розкривається в контексті художнього цілого музично-виконавського висловлювання, зануреного в пронизану флюїдами емоційно-сміслових зв'язків атмосферу концертного залу. Саме в цій атмосфері іноді вирішального значення набуває ситуативний контекст виконання, що спонукає слухачів активно включитися в творчий діалог виконавця і композитора, наповнюючи його власним змістом та перетворюючи на полілог однодумців, згуртованих спільним переживанням музичної події. Такою подією для багатьох слухачів стало, очевидно, виконання С. Ріхтером *c-moll'*ної фантазії К. 475 В. Моцарта на концерті пам'яті Д. Сахарова (27.05.1991 р.), глибоко філософське за задумом та воістину гетевське за масштабом і силою фабульного зіставлення контрастних архетипових образів духовної сфери містичної моцартіани.

«Буває не завжди легко піти слідом за артистом, коли він тлумачить не тільки про «правдоподібне»... але й «висікає образ», зіштовхуючи дві глиби, два образи, немов би вирізьблені з протилежностей...», – роздумує М. Юдіна, піаністичне мистецтво якої впродовж усього її життя було пройняте пафосом християнського проповідництва, адже «наше, музикантів, завдання є спонукання слухача до відомої духовної спрямованості, і в цьому сенсі спів-дотикання з музикою – поштовх до нового розуміння реальності» [19, с. 300–302]. Усім своїм мистецтвом Юдіна, людина уцерковлена і самовіддано віруюча, ревно служить ідеї осягання вищої реальності через музику, залучаючи до нього слухача та перетворюючи гру на роялі у «священнодійство», «акт релігійного переживання», «особисте спілкування з Богом» [11, с. 21].

Юдіна, за її словами, працювала «за роєм з Євангелієм в руках» і, можливо, тому, проявляючи «почуття вищої правдивості у своєму мистецтві, ... іноді вступає у суперечність з редактурою автора», через що «її інтерпретація часто сприймалася як паралельна авторському задуму» [12, с. 117, с. 105]. «Ораторство та драматизація, інколи навіть не властиві тексту твору» характеризують її «мужне, величне, суворе, ніколи не сентиментальне», водночас позбавлене й «тіні резонерства» (Я. Зак) музичне мовлення, яке «наклало на душу слухача владну, міцну, карбовану печать» (Г. Коган), ніби стверджуючи, що «слухання музики – не є задоволення.

Воно є відповіддю на грандіозну працю композитора та надзвичайно відповідальну працю митця-виконавця» [6, с. 115; 10, с. 431; 19, с. 277]. «Поліплановість» мислення М.В. Юдіної (Г. Коган), що надавала проповідницькій символіці її музично-виконавських висловлювань глибоко фідеїстичний підтекст, не втрачає своєї сили впливу на сучасного слухача, котрий розпізнає у звукозаписах гри піаністки (зокрема, виконання 2-ї частини А-dur'ного концерту Моцарта) іконічні образи проповіді-утішання. Таким чином, комунікативні архетипи з яскраво вираженою молитовною чи проповідницькою домінантою в творчості М. Юдіної стають концептуальною складовою художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, виступаючи носіями впізнаваних мовленнєвих кодів, вироблених релігійною свідомістю, та узагальнюючи в цілому жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору.

Із семіотичної точки зору впізнаваності кодомовних образів, які забезпечують культурно-історичний комунікативний процес, «сприяють художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві, які ґрунтуються на психології сприйняття, а саме візуальності, аудіальності, вербальності, медійності та процесуальності» [2, с. 4].

Палітра модальностей, задіяних музикантом-інструменталістом в процесі сценічного виконання музичного твору, окрім «медіативності» (по-серединності) (О. Маркова), аудіальних, візуальних, кінестетичних перцептивних параметрів, передбачає також необмежену гаму ситуативних енергетико-почуттєвих характеристик живого музичного мовлення, що дає підстави говорити про художні прийоми полікодування у втіленні комунікативних архетипів музично-виконавських висловлювань, включених у процеси фідеїстичного спілкування в музиці, мета якого «не в догоджанні музичним смакам чи естетичному подразненні психоемоційної сфери, а у передаванні Божого Духа для преображення людини» [2, с. 153].

**Висновки.** Музично-виконавська актуалізація комунікативних архетипів у художніх процесах фідеїстичного спілкування спрямована на пробудження діалогічної активності слухача через активізацію його «неповторного індивідуального коду розпізнавання» (В. Медушевський) молитовної, сповідальної, проповідницької символіки в інтонаційних контурах

інструментальної музики різноманітної стильової, жанрової, історичної й національної приналежності з метою створення спільної емоційно-ціннісної атмосфери духовності. Завдяки здатності культури «чистого» академічного інструменталізму (А. Черноіваненко) до творчого полікодування різноманітного спектра релігійної семантики інтонаційна атмосфера виконуваного музичного твору стає каналом інтимного залучання до сакральних таємниць буття, простором напруженого смислоутворення як надбання зустрічних зусиль інтерпретуючої думки в динаміці духовно наснаженого фідеїстичного спілкування композитора, виконавця та слухача.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 379 с.
2. Афоніна О.С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККіМ, 2018. 445 с.
3. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 381–393.
4. Гусарчук Т.В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2018. 35 с.
5. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2016. 454 с. URL: <https://docplayer.net/54586646-Artistichniy-universum-muzikanta-instrumentalista-kincyua-hh-pochatku-hhi-stolittya.html> (дата звернення: 17.11.2021).
6. Зак Я. Статьи. Материалы. Воспоминания. Москва : Советский композитор, 1980. 208 с.
7. Зосім О.Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини ХVІ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККіМ, 2018. 503 с.
8. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – ХХІ век. 2004. 496 с.
9. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 59–67.
10. Коган Г.М. В. Юдина. *Вопросы пианизма*. Москва : Советский композитор, 1968. С. 429–431.
11. Кузнецов А.М. М.В. Юдина – новое понимание реальности. *Юдина М. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки*.

*Переписка 1946–1955 гг.* / сост. А.М. Кузнецов. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 12–22.

12. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 239 с.

13. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства. Одесса : Астропринт, 2002. 127 с.

14. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : учеб. пособие : в 2 ч. Москва : Композитор, 2015. 632 с.

15. Назайкинский Е.О константности в восприятии музыки. *Музыкальное искусство и наука*. Москва : Музыка, 1973. Вып. 2. С. 59–98.

16. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. Санкт-Петербург : «АЛТЕТЕЙЯ», 1998. 238 с.

17. Черноіваненко А. Матеріальні та духовні чинники музичного інструменталізму. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*. Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2013. № 1. С. 162–169.

18. Черхава О.О. Англomовне біблійне пророцтво як різновид фідеїстичного дискурсу (на матеріалі King James Bible) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2011. 22 с. URL: [http://lingva\\_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД\\_Черхава-О.О.pdf](http://lingva_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД_Черхава-О.О.pdf) (дата звернення: 10.11.2021).

19. Юдина М.В. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. А.М. Кузнецов. Москва : Советский композитор, 1978. 416 с.

20. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

21. Юнг К. Г. Психология бессознательного. Москва : Канон +, 2003. 400 с.

### REFERENCES

1. Asafiev, B. V. (Igor Glebov). (1963) Musical form as a process. Books one and two. Leningrad : State Music Publishing House [in Russian].

2. Aphonina, O. S. (2017) Cultural code and «double coding» in art. *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 26.00.01*. Kyiv : National Academy of Cultural and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].

3. Bakhtin, M. M. (1986) To the methodology of the humanities. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow : Art [in Russian].

4. Gusarchuk, T. V. (2018) The phenomenon of creative individuality of the composer in the intonation drama of spiritual works (on the material of Ukrainian musical art). *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 17.00.03*. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

5. Yergiev, I. D. (2016) Artistic universe of the musician-instrumentalist end of the XX – early XXI century. *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 17.00.03*. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Retrieved from: <https://docplayer.net/54586646-Artistichniy-universum-muzikanta-instrumentalista-kincy-a-hh-pochatku-hhi-stolittya.html> (accessed 17.11.2021) [in Ukrainian].



6. Zak, I. (1980) Articles. Materials. Memories. Moscow : Soviet composer [in Russian].
7. Zosim, O. L. (2018) The Sacred Dimension of the Eastern Slavic Spiritual Song of the Second Half of the 16th – Early the 21st Century. *Thesis for the Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in speciality 26.00.01*. Kyiv : National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].
8. Kirnarskaya, D. K. (2016) Psychology of special abilities. Musical ability. Moscow : Talents – XXI century [in Russian].
9. Klokun, O. (2004) On the problem of the style of church music. *Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance. Scientific Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*. Issue 37. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kogan, G. (1968) M. V. Yudina. *Questions of pianism*. Moscow: Soviet composer [in Russian].
11. Kuznetsov, A. M. (2008) M. V. Yudina – a new understanding of reality. *Yudina M. Doomed to abstraction, symbolism and incorporeality of music. Correspondence 1946–1955 / comp. A. M. Kuznetsov*. Moscow : Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN) [in Russian].
12. Lieberman, E. Ya. (1988) Creative work of a pianist with the author's text. Moscow : Music [in Russian].
13. Markova, E. N. (2002) Questions of the theory of performance. Odessa : Astroprint [in Russian].
14. Medushevsky, V. V. (2015) Spiritual analysis of music: study guide in 2 parts. Moscow : Composer [in Russian].
15. Nazaikinskiy, E. (1973) On constancy in the perception of music. *Musical art and science*. Issue. 2. Moscow : Music [in Russian].
16. Uvarov, M. S. (1998) Architectonics of the confessional word. SPb. : «ALETHEIA» [in Russian].
17. Chernovanenko, A. (2013) Material and spiritual factors of musical instrumentalism. *Lviv-Ryashiv scientific notebooks*. Number 1. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
18. Cherkhava, O. O. (2011) English Bible Prophecy as a variety of fideistic discourse (represented in KING JAMES BIBLE). *Thesis for a candidate degree in Philology in speciality 10.02.04*. Odesa : I. I. Mechnikov National University. Retrieved from: [http://lingva\\_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД\\_Черхава-О.О.pdf](http://lingva_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД_Черхава-О.О.pdf) (accessed 10.11.2021) [in Ukrainian].
19. Yudina, M. V. (1978) Articles, memoirs, materials / ed.-comp. A. M. Kuznetsov. Moscow : Soviet composer [in Russian].
20. Jung, K. G. (2018) Archetypes and the collective unconscious. Lviv : «Astrolabe» Publishing House [in Ukrainian].
21. Jung, K. G. (2003) Psychology of the unconscious. Moscow : Canon + [in Russian].

УДК 782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-10>

**Ганна Андрійвна Джулай**  
ORCID: 0000-0003-49280261

кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
dzulajanna8@gmail.com

### «МОНТЕККІ І КАПУЛЕТТИ» В. БЕЛЛІНІ: ЖАНРОВИЙ КАНОН ІТАЛІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ОПЕРИ У ВІДТВОРЕННІ «ВІЧНОГО» СЮЖЕТУ

**Мета роботи** – виявлення жанрових особливостей опери «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру та відтворення в ній одного з «вічних» сюжетів. **Методологічною базою** роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, притаманний Б. Асаф'єву і його послідовникам. Водночас для такої роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру В. Белліні у річищі культурно-історичних реалій Італії першої половини XIX століття. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-стильову специфіку оперної спадщини В. Белліні, виявлену в тому числі і в опері «Монтеккі і Капулетті», але й особливості жанрового синтезу в західноєвропейському музичному театрі першої половини XIX сторіччя. **Висновки.** Опера «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні на рівні втілення традицій «романтичної драми бельканто» демонструє оригінальний симбіоз жанрових рис як італійського (опера-серія), так і французького (лірична трагедія) музичного театру. Якості останнього позначені не лише у масштабності вистави, наявності великої кількості яскравих масових сцен, а й у суттєвій ролі у спектаклі ідеї протистояння «почуття та обов'язку», показової також і для французької класицистської трагедії. Одночасно «Монтеккі і Капулетті» являють собою блискучий зразок втілення традицій власне італійського музичного театру, що очевидно в партіях головних героїв опери, доручених двом сопрано, що втілюють вікові традиції естетики вокального мистецтва бельканто. Сміслова концепція аналізованої опери В. Белліні відрізняється сюжетно-образною багатоплановістю, що увібрала у себе весь широкий спектр ідей такого «вічного» сюжету – від епохи Данте, періоду загострення

середньовічних чвар, осяяних війнами гвельфів та гібеллінів, ренесансного тлумачення взаємин головних героїв у новелах Відродження, аж до епохи В. Шекспіра та його драматургічної версії сюжету. Водночас поетика «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні демонструє також співвіднесеність із духовно-етичними пошуками епохи Рісорджименто, виявляючи також показовий для неї політичний підтекст оповідання, орієнтований на ідею духовного єднання італійської нації.

**Ключові слова:** музичний театр В. Белліні, опера «Монтеккі і Капулетті», Рісорджименто, мистецтво бельканто, італійська романтична опера, жанровий канон, «романтична драма бельканто».

*Dzhulaj Ganna Andriivna, Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*

**“Montecchi and Capuletti” by V. Bellini: genre canon of Italian romantic opera in the reproduction of the “eternal” plot**

**The purpose of the work** is to identify the genre features of V. Bellini’s opera “Montecchi and Capuletti” in the context of genre and style specifics of Italian musical theater and the specifics of reproducing one of the “eternal” plots in it. **The methodological basis** of the work is the cultural-historical approach in musicology, inherited from B. Asafyev and his followers. At the same time, the historical-cultural and interdisciplinary approach turned out to be very important for this work, which allows to reveal the regularity of creative and stylistic evolution of Bellini’s musical theater in the stream of cultural-historical realities of Italy of the first half of the XIX century. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre and style specifics of V. Bellini’s operatic heritage, found in the opera “Montecchi and Capuletti”, but also the features of genre synthesis in Western European musical theater of the first half of the XIX century. **Conclusions.** V. Bellini’s opera “Montecchi and Capuletti” at the level of the embodiment of the traditions of “romantic drama belcanto” demonstrates the original symbiosis of genre features of both Italian (opera series) and French (lyrical tragedy) musical theater. The qualities of the latter are marked not only by the scale of the play, the presence of a large number of bright mass scenes, but also in a significant role in the performance of the idea of confrontation of “feelings and duties”, which is also indicative of French classicist tragedy. At the same time, “Montecchi and Capuletti” is a brilliant example of the embodiment of the traditions of Italian musical theater, which is evident in the parts of the main characters of the opera, entrusted to two sopranos and embodying the age-old tradition of belcanto vocal art. The semantic concept of the analyzed opera by V. Bellini is characterized by plot-like diversity, which absorbed a wide range of ideas of this “eternal” plot – from the Dante era, the period of exacerbation of medieval strife, illuminated by the wars of the Guelphs and Ghibellines, Renaissance, until the era of W. Shakespeare and his dramatic version of the plot. At the same time, V. Bellini’s poetics of “Montecchi and Capuletti” also demonstrates its correlation with the spiritual and ethical pursuits of the Risorgimento era,

*revealing also the indicative political subtext of the story, focused on the idea of spiritual unity of the Italian nation.*

**Key words:** *V. Bellini Musical Theater, opera “Montecchi and Capuletti”, Risorgimento, art of belcanto, Italian romantic opera, genre canon, “romantic drama of belcanto”.*

**Актуальність теми дослідження.** Мистецтво В. Белліні – одна з чудових сторінок італійської опери першої третини XIX століття. Він увійшов до історії музичної культури як видатний майстер бельканто. На обороті однієї із золотих медалей, випущених ще за життя композитора на його честь, короткий напис свідчив: «Творець італійських мелодій» [3]. Його славу не міг затьмарити навіть геній Дж. Россіні. Незвичайний мелодійний дар, яким володів В. Белліні, дозволив йому створити самобутні та сповнені потаємного ліризму інтонації, здатні впливати на широке коло слухачів. Його опери «Сомнамбула», «Пуритани», «Норма» прикрашали та прикрашають репертуар провідних світових оперних театрів минулого та сучасності. Разом із тим жанрово-драматургічна та інтонаційно-стилістична сторона оперної спадщини композитора, зокрема, опери «Монтеккі і Капулетті», і нині потребує узагальнення історико-музикознавчого порядку, що зумовлює актуальність теми представленої статті.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Вітчизняна бібліографія, присвячена творчості композитора, порівняно невелика і поки що не може претендувати на досить повне охоплення його оперної спадщини та її стилістики. Інформацію про В. Белліні знаходимо в популярній монографії Т. Крунтяєвої [8], у статті О. Бронфін [2], а також у книзі Г. Хохловкіної «Західноєвропейська опера» [16], один із нарисів якої присвячений деяким аспектам оперної творчості композитора.

Інтерес викликає і монографія Франческо Пастури [12], що охоплює на рівні видання із серії «Жизнь замечательных людей» всі етапи біографії композитора, його контакти з музично-театральним світом першої половини XIX століття. Деякі узагальнення принципів оперної стилістики В. Белліні також знаходимо в дисертаційному дослідженні І. Драч «Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму» [5] (1990).

Серед робіт останніх років виділяємо також навчальний посібник А. Кенігсберг «Россіні, Белліні, Доніцетті: 24

італійські опери першої половини XIX століття. Історія створення, сюжет, музика» [6], в рамках якого узагальнено базову інформацію про сюжетні та інтонаційно-драматургічні параметри творів італійських авторів, у тому числі і В. Белліні. Інтерес викликають також публікації 2019 року О. Кубкіної, які безпосередньо звернені до поетики музичного театру В. Белліні [9; 10]. Тим не менш оригінальна оперна спадщина великого італійського композитора, в тому числі і поетика «Монтеккі і Капулетті», і нині є полем дослідницького інтересу, актуальним як для музикознавців, так і для оперних виконавців.

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру та специфіки відтворення в ній одного з «вічних» сюжетів. **Методологічною базою** роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для такої роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, які дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру В. Белліні у річищі культурно-історичних реалій Італії першої половини XIX століття. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-стильову специфіку оперної спадщини В. Белліні, виявлену в тому числі й в опері «Монтеккі і Капулетті», але й особливості жанрового синтезу в західноєвропейському музичному театрі першої половини XIX сторіччя.

**Виклад основного матеріалу.** «Італійська опера пройшла через XIX століття у супроводі бурхливих захоплень та гіркого обурення, різких поразок та блискучих перемог. Небагато композиторів і напрямів викликали такі гострі суперечки та крайні оцінки, як «Європы баловень», «упоительный Россини», Белліні або Доніцетті, як італійська оперна естетика загалом» [16, с. 225]. Дійсно, до початку творчої діяльності названих авторів опера пройшла досить довгий шлях, накопичивши досвід як у сфері творчої діяльності, так і виконавства. Сформовані в рамках італійського музичного театру жанрові та співочі традиції продовжували розвиватися протягом усього XIX століття та мали сильний вплив на оперні школи інших країн.

Зазначимо, що специфіка розвитку та еволюції італійського музичного театру на початку XIX століття невіддільна від ідеології Рісорджименто, націленої на активні пошуки не тільки шляхів звільнення італійського народу від іноземного панування, а й насамперед єднання нації, яке буде здійснено вже в другій половині століття. Такі соціально-історичні завдання вирішувалися не тільки на державно-політичному рівні, а й на рівні художньої творчості. Провідні позиції у цьому процесі займала література і насамперед музичний театр.

За влучним спостереженням Ю. Сабадаш, «в епоху Рісорджименто виняткова роль належала італійському оперному театру. Оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції і користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити і вона може лише музикою повідати відчуття свого серця», – писав у 1828 році Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні. Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись у пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою» [13, с. 22].

Романтична музична драма першої половини XIX століття, репрезентована іменами Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та його сучасників, є одним зі знаменних етапів історії розвитку національної італійської опери. Її сутність визначена посереднім становищем, яке займає цей жанр між оперою-серією та музичною драмою другої половини XIX століття (Дж. Верді).

Стиль ранньоромантичної італійської опери формується на основі синтезу інтонаційно-драматургічної традиції опери-серії, французької ліричної трагедії, семісерія та ін., що багато в чому зумовлює відсутність її чіткого жанрового визначення. Її відрізняє рельєфність мелодійної лінії, що легко запам'ятовується, простота форм. Ранньоромантична музична драма відрізняється і новизною трактування успадкованого ще від опери-серії образно-сюжетного любовного «трикутника», втіленого тепер у взаємодії сопрано, тенора та баритона (басу). Однак ця тріада у рамках романтичної культури отримує дещо

інше тлумачення. Героїня романтичної опери, яка зосереджує у собі основні «нитки» драматичної дії, – істота тендітна, але цільна. Саме крізь призму жіночої душі романтизм часто розкривав таку природну йому форму існування індивіда у двосвіті, співвідношення реального та ідеального.

Центром музичної експресії «романтичної драми бельканто» стає *кантиленна мелодія*, в якій «долалася імпульсивність прояву безпосереднього почуття. Завдяки цьому модельована емоція поставала як би очищеною від усього приватного, випадкового. Через красу та пластику мелодійної лінії згладжувалася невпорядкована хаотичність живого почуття. За допомогою «прекрасного співу» реалізовувалась ренесансна мрія про прекрасну людину взагалі» [4, с. 115]. Позначена якість також була безпосередньо пов'язана з цілями і завданнями музичного театру цієї епохи, який «...у своєму прагненні до драматичної правдивості завжди пам'ятав про найважливішу мету мистецтва – доставляти слухачеві естетичне задоволення» [1, с. 113].

Одночасно опері Італії цього періоду властиве також оригінально втілене почуття історизму, настільки показове для культури романтизму. Узагальнюючи сутність італійського музичного театру першої половини XIX століття, репрезентовану у творчості Дж. Россіні та його сучасників, зокрема і В. Белліні, К. Шаров висунув оригінальну ідею співвіднесеності традицій «класичної італійської опери» з історичною концепцією «винахідної традиції» Е. Хобсбаума (див. про це докладніше [15]), сутність якої полягає у «сукупності практик, спрямованих на прищеплення певних цінностей та норм поведінки шляхом повторення, яке автоматично передбачає наступність традицій минулого» [17, с. 58].

Узагальнюючи сутність подібного аналітичного підходу, дослідник доходить такого висновку: «Італійці за допомогою італійської опери ідентифікуються як нація з найдавнішою – пов'язаною через класицизм з античністю – культурою, з кращим громадянським укладом і, нарешті, з найпозитивнішими якостями національних представників» [17, с. 61]. Сказане проявляється на рівні вибудовування сюжету, доль героїв (до італізації імен), які незалежно від місця і часу дії однак завжди будуть орієнтовані на духовно-історичні і національні реалії Італії та її культури.

Такий підхід показовий і для оперної творчості В. Белліні, у якій представлені події як вітчизняної історії, так і інших

країн і народів. «Головне, щоб вони кореспондували із соціально-історичною ситуацією в Італії першої половини XIX століття: політична роздробленість, залежне становище від Австрії, Франції та Туреччини, жорсткий диктат австрійської цензури» [9, с. 38]. Позначені аспекти показові для багатьох творів В. Белліні, представлених на італійських сценах уже у середині 20-х років XIX століття.

Діяльність композитора повною мірою відповідала «перехідному» характеру ранньоромантичної музичної драми першої половини XIX століття. Творчо сприйнявши за умовами музичного виховання та освіти найкращі традиції італійського оперного мистецтва минулого, у тому числі й опери-серія та її виконавської традиції, композитор одночасно став поряд зі своїми сучасниками провісником нового творчого методу, пов'язаного з формуванням музичної драми.

Міфологічні аспекти драматургії опери В. Белліні «Монтеккі і Капулетті» зумовлені попередньою історією сюжету про двох закоханих, що має багатовікове минуле в літературі та фольклорі багатьох народів: від оповіді про вавилонських героїв Пірама і Фісбу, зображених у «Метаморфозах» Овідія, «Божественній комедії» Данте, в італійських новелах доби Відродження до безсмертної трагедії В. Шекспіра.

Зберігаючи основні сюжетні мотиви, властиві всім переліченим творам, композитор задає опері багатовимірну систему координат, що відповідає принципу симультанності часових процесів, властивих міфу. «Тут є координати 4 епох: XIII століття, епоха Данте, період загострення громадянських конфліктів, осяяних війнами гвельфів і гібеллінів; кінець XIV – початок XV ст. – час появи італійських новел і ренесансного бачення взаємин головних героїв, кінець XVI століття – час Шекспіра. Нарешті, в химерні сходи часів влітається перша третина XIX століття – час Белліні, що виявляє зрештою також політичний підтекст оповідання, орієнтований на ідею духовного єднання нації» [10, с. 36].

Незвичайне трактування знаменитого сюжету про двох закоханих, яке здійснив В. Белліні, дозволяє стверджувати, що цей твір відрізняється сюжетно-сисловою багатоплановістю. Істотну роль у ньому грає саме історичний контекст. Розповідь про двох закоханих в інтерпретації В. Белліні вплетена в історично достовірну панораму подій, що відбуваються в Італії на початку XIII століття. Репрезентована в лібрето



та драматургії опери історична обстановка виявляється співвідносною із сучасною для В. Белліні соціально-політичною ситуацією, співзвучною маніфестам основоположників італійського романтизму та ідеологів Рісорджименто – Дж. Берше, А. Мандзоні та Дж. Мадзіні [див.: 13].

«Джованні Берше, – пише Л. Соловцова, – як головне положення естетики романтизму висуває таку вимогу: доля і звичай народу мають стати основним матеріалом мистецтва, а його тематикою – боротьба народу за політичну і національну свободу; мистецтво має виховувати маси, а не насолоджувати купку нероб. Ту ж думку висловлює і Сильвіо Пелліко: чим глибший вплив літератури на народ, тим вона вища; художній твір треба оцінювати не із суто естетичного погляду, а залежно від його впливу на націю, для якої він призначений» [14, с. 34–35].

Бажання композитора правдиво відобразити соціально-політичну обстановку середньовічної Італії зумовило особливості лібрето опери. Його основу становить не так шекспірівська версія цього сюжету, скільки попередні історичні хроніки. Італія початку ХІХ століття, як зазначалося вище, переживала період гострих цивільних протиріч і перебувала у важкому становищі залежності від іноземних держав. Відмінність полягала в тому, що у середньовічну епоху на італійські землі претендували папська курія та німецька династія Гогенштауфенів, тоді як за часів В. Белліні Італія була залежною від Австро-Угорської імперії.

Залежність держави як у першій половині ХІІІ століття, так і на початку ХІХ століття багато в чому була пов'язана з її роздробленістю і безперервними внутрішніми конфліктами. У середні віки ці конфлікти були особливо гострими. Джерелом громадянського протистояння було суперництво політичних партій гвельфів та гібеллінів. Представниками цих партій в опері є сімейні клани Капулетті та Монтеккі, прізвиська яких також фігурують в історичних джерелах та у «Божественній комедії» Данте [10, с. 35].

Подібні історичні аналогії між середньовічною Вероною і сучасною В. Белліні Італією підкріплювалися тим фактом, що базові позиції ідеології гвельфів і гібеллінів виявилися актуальними і для італійського політичного життя першої половини ХІХ століття, про що свідчить, наприклад, феномен «неогвельфізму».

Є. Клименко вказує у своєму дослідженні, присвяченому контактності цього сюжету (щоправда, в інтерпретації В. Шекспіра) з ідеями Рісорджименто, на ще одну цікаву деталь: «Підбираючи образ, який міг би гідно втілити страждуючу Італію на початку поеми «Вікна дому Гвіді» Елізабет Браунінг <...> асоціює її з Джульеттою – «Італія – Джульетта націй» <...> У Рісорджименто їй хотілося побачити школу майбутньої єдності всіх народів. За цих умов образ Джульетти набував у її віршах особливого значення, передуючи утопічній мрії про братерство всіх націй» [7, с. 216–218].

Показовою є також просторово-часова організація дії опери, пов'язана з ідеєю кола, циклічності як елементом сакралізації матеріалу. Опера починається на світанку, про що йдеться у хорі Капулетті. Головне зіткнення – бійка представників двох кланів – відбувається вночі, а розв'язка всієї трагедії збігається з настанням ранку наступного дня.

На думку О. Кубкіної, «в цьому кругообігу Хаос трактується як позаособова ворожа сила, близька Року в античності, яка, ігноруючи волю героїв, вторгається в їхнє життя і спрямовує розвиток подій за своїми законами. Причому фатальною силою є не тільки політична ворожнеча, а й пристрасна любов Джульетти і Ромео, яка повністю опановує героїв і стає в результаті причиною їхньої загибелі. Ця пристрасть порушує душевну рівновагу Джульетти, оскільки руйнує її родові зв'язки зі своєю сім'єю та батьком. Страх втратити сім'ю в результаті позбавляє її щастя бути поряд з Ромео: вона цурається втечі, запропонованої коханим. Любов Ромео до Джульетти змушує його піти на віроломний вчинок – таємно, під покровом ночі, напасти на замок Капелія. У цьому Белліні слідує трагедії Шекспіра, у якого і любов, і ворожнеча також трактовані як Рок, як стихія, непідвладна людині [10, с. 37].

За умовами вокально-виконавчої інтерпретації, тембрової специфіки, характеру розвитку дії опера «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні може бути співвідносною з «романтичною драмою бельканто» (див. вище). Авторське визначення твору як «ліричної трагедії чи трагічної мелодрами» виявляє також перетин у ньому жанрових рис як італійського, так і французького музичного театру. Якості останнього позначені не лише у масштабності вистави, наявності дієвих масових сцен, а і суттєвістю у оповіданні ідеї протистояння

«почуття та обов'язку», показової для французької класицистської трагедії.

Одночасно «Монтеккі та Капулетті» являє собою блискучий зразок втілення традицій власне італійського музичного театру, «занурюючи суворість і драматизм класичного сюжету в ліричний посуд *belcanto*, виточений «меланхолійним та ніжним генієм» (так називав В. Белліні Г. Берліоз) [1 с. 314]. Основа драматургії опери – антиномія Хаосу (сфера ворожнечі, смерті, скорботи) та Космосу – сфери ідеалу, гармонії, любові, Небесного Царства. Гармонію, ідеал втілюють образи Ромео та Джульєтти, тоді як Хаос уособлює будинок Капулетті та його прихильників.

У музиці «ідеальної» сфери панують риси пасторального тематизму: повільний темп, численні фермати на мелодійних вершинах, рубато і напрочуд точне темброве злиття двох високих жіночих голосів у партіях головних героїв (Ромео і Джульєтта), можливо, не без орієнтації на традиції опери-серія, про що пише А. Кенігсберг: «В опері є і сліди старої традиції, що йдуть від опер-серія, коли партії головних героїв виконували кастрати. Партія Ромео, яка вважалася найбільш значною, написана для сопрано, тож ще за життя композитора знамениті співачки обмінювалися ролями: сьогоднішня Джульєтта завтра поставала в образі Ромео і навпаки» [6, с. 167]. Зрештою в кульмінаційних дуетних сценах II і IV дій «ширання двох жіночих голосів уособлює злиття душ перед похмурою волею обставин» [11, с. 314]. Своєрідними лейтжанрами цієї образної сфери виступають баркарола, коліскова, ноктюрн, поєднані з рисами ліричної арії та романсу.

«Фатальний» тематизм Капулетті має іншу інтонаційну основу. Він побудований на рішучій фанфарі, що включає інтервал тритону, ум. VII7. Саме образ представників клану Капулетті, їхня стихійна ненависть до Монтеккі та гібеллінів, відіграють в опері роль фатальної сили, яка тяжіє над героями і визначає трагізм спектаклю. У певний момент розвитку дії і сам Ромео мимоволі стає причетним до цієї сили, коли наважується напасти на рідних Джульєтти. Сфера страждання тією чи іншою мірою властива всім персонажам опери, оскільки стихійна ворожнеча руйнує та робить нещасними обидві сім'ї.

Протиставлення цих двох комплексів – «ідеальної» сфери та сфери фатальної «ворожнечі» та пов'язаної з нею сфери скорботи призводить у фіналі опери до утвердження Ідеалу

гармонії, хоч і досягнутої ціною грандіозної трагедії. «Тому можна стверджувати, що в опері Белліні у всій повноті розкривається концепція релігійно-філософської трагедії із зоною Преображення, Просвітлення (кінець твору), принципи якої згодом розвинув Ш. Гуно у своїй опері «Ромео і Джульєтта» [10, с. 38]. Зазначимо, що у подібному підході у реалізації «вічного сюжету» очевидні також містеріально-літургійні витоки європейського музичного театру, актуалізовані в такому разі в умовах духовно-естетичних і релігійних настанов культури західноєвропейського романтизму.

**Висновки.** Опера «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні на рівні втілення традицій «романтичної драми бельканто» демонструє оригінальний симбіоз жанрових рис як італійського (опера-серія), так і французького (лірична трагедія) музичного театру. Якості останнього позначені не лише у масштабності вистави, наявності великої кількості яскравих масових сцен, а й у суттєвій ролі у спектаклі ідеї протистояння «почуття та обов'язку», показової також і для французької класицистської трагедії. Одночасно «Монтеккі і Капулетті» являє собою блискучий зразок втілення традицій власне італійського музичного театру, що очевидно в партіях головних героїв опери, доручених двом сопрано та втілюючим вікові традиції естетики вокального мистецтва бельканто. Сміслова концепція аналізованої опери В. Белліні відрізняється сюжетно-образною багатоплановістю, що увібрала у себе весь широкий спектр ідей цього «вічного» сюжету – від епохи Данте, періоду загострення середньовічних чвар, осяяних війнами гвельфів та гібеллінів, ренесансного тлумачення взаємин головних героїв у новелах Відродження, аж до епохи В. Шекспіра та його драматургічної версії сюжету. Водночас поетика «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні демонструє також співвіднесеність із духовно-етичними пошуками епохи Рісорджименто, виявляючи також показовий для неї політичний підтекст оповідання, орієнтований на ідею духовного єднання італійської нації.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бархатова С. Романтическая музыкальная драма bel canto. *Музыкальная академия*. 2003. № 1. С. 111–117.
2. Бронфин Е. Винченцо Беллини. *Советская музыка*. 1960. № 9. С. 79–87.
3. Ветлицына И. Винченцо Беллини. URL: <http://www.belcanto.ru/bellini.html> (дата звернення: 21.02.2019).

4. Драч И.С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.
5. Драч И.С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. ... дисс. кандидата искусствоведения : 10.00.02 «Музыкальное искусство». Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1990. 17 с.
6. Кенигсберг А.К. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка : учебное пособие. Санкт-Петербург : СПбГПУ, 2012. 277 с.
7. Клименко Е. Шекспир и итальянское Рисорджименто в английской поэзии XIX века. *Шекспир в мировой литературе*. Москва–Ленинград : Художественная литература, 1964. С. 198–230.
8. Крунтяева Т.С. Винченцо Беллини (1801–1835). Популярная монография. Ленинград : Музыка, 1984. 78 с.
9. Кубкина О.Л. Исторические аспекты драматургии в опере В. Беллини «Пуритане». *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2019. № 1 (34). С. 38–44.
10. Кубкина О.Л. История и миф в опере В. Беллини «Капулетти и Монтекки». *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2019. № 2 (35). С. 35–40.
11. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург : У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета), 2005. 640 с.
12. Пастура Ф. Беллини / Пер. с ит. И. Константиновой. Москва : Молодая гвардия, 1989. 348 с.
13. Сабаш Ю.С. Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця XVIII–XIX століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. Т. 2. С. 19–24.
14. Соловцова Л. Джузеппе Верди : монография. Изд. 3-е доп. и перераб. Москва : Музыка 1981. 416 с.
15. Хобсбаум Э. Изобретение традиций. *Вестник Евразии*. 2000. № 1. С. 47–62.
16. Хохловкина А. Западноевропейская опера: конец XVIII – первая половина XIX века: очерки. Москва : Госмузиздат, 1962. 366 с.
17. Шаров К.С. Изобретение национальных традиций классическими композиторами XIX века. *Вестник Московского университета. Серия 7. Философия*. 2005. № 4. С. 58–75.

#### REFERENCES

1. Barkhatova, S. (2003). Romantic musical drama bel canto. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 111–117 [in Russian].
2. Bronfin, E. (1960). *Sovetskaya muzyka*. 9, 79–87 [in Russian].
3. Vetlitsyna, I. (2019). Vincenzo Bellini. Retrieved from: <http://www.belcanto.ru/bellini.html>,

4. Drach, I.S. (2010). Opera of classical bel canto: paradoxes of comprehension. *Ars inter Culturas*. 1, 107–120 [in Russian].

5. Drach, I.S. (1990). The operatic creativity of V. Bellini and G. Donizetti in the Italian musical and theatrical culture of the era of romanticism. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: Kiyevskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Чайковского [in Russian].

6. Kenigsberg, A.K. (2012). Rossini, Bellini, Donizetti: 24 Italian operas of the first half of the 19th century. History of creation, plot, music: Textbook. St. Petersburg: SPbGPU [in Russian].

7. Klimenko, E. (1964). Shakespeare and Italian Risorgimento in nineteenth-century English poetry. *Shakespeare v mirovoy literature: sbornik statey*. Moscow–Leningrad: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].

8. Kruntuyaeva, T.S. (1984). Vincenzo Bellini (1801–1835). Popular monograph. Leningrad: Muzyka [in Russian].

9. Kubkina, O.L. (2019). Historical aspects of drama in V. Bellini's opera "Puritans". *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 1 (34), 38–44 [in Russian].

10. Kubkina, O.L. (2019). History and myth in V. Bellini's operas "Capulet and Montague". *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 2 (35), 35–40 [in Russian].

11. Muginstein, M. (2005). Chronicle of the world opera. 1600–1850. Yekaterinburg: U-Faktoriya (pri uchastii izdatel'stva Gumanitarnogo universiteta) [in Russian].

12. Pastura, F. (1989). Bellini. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

13. Sabadash, Yu.S. (2014). The art is based on the formulation of national evidence (in the application of the Italian culture of the end of the 18th – 19th centuries). *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. 20, 19–24 [in Ukrainian].

14. Solovtsova, L. (1981). Giuseppe Verdi: Monograph. Moscow: Muzyka [in Russian].

15. Khobsbaum, E. (2000). The invention of tradition. *Vestnik Yevrazii*. 1, 47–62 [in Russian].

16. Khokhlovkina, A. (1962). Western European opera: late 18th – first half of the 19th century: essays. Moscow: Gosmedizdat [in Russian].

17. Sharov, K.S. (2005). Examination of national traditions of classical composites in the XIX century. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*. 4, 58–75 [in Russian].

УДК 78.04+792.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-11>**Ганна Володимирівна Яцула**

ORCID: 0000-0001-9517-4633

концертмейстер кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

yatsula.ann27@ukr.net

## ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ МЕТНЕРА

**Мета роботи** – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості М. Метнера на прикладі аналізу авторського жанру казки. **Методологія дослідження** базується на історико-культурологічному та композиційно-аналітичному методах. Використовуються хронологічний і текстологічний підходи, які передбачають опору на конкретний історичний матеріал, послідовні порівняння й узагальнення. На основі аналізу історичних передумов створення явища програмності виявляється авторська уособлена програмність, що відображує певні події у суміжних з музикою видах мистецтва, таких як література, образотворче мистецтво. **Наукова новизна** зумовлена визначенням сутності та ролі музичної програмності в творчості Миколи Метнера. Визначаються основні позиції казки як літературного та музичного жанрів та їх вплив на формування авторської програмності у фортепіанних творах композитора. Виявляється, що особливістю авторської музичної програмності М. Метнера виступає чуттєво-емоційне сприйняття композитором літературного жанру, його внутрішні переживання стосовно подій у житті людини. Однією з рис творчості Миколи Метнера є пошук моральних універсалій, що підтверджує і зміцнює класичні установки музичного мистецтва. Характерним для казок Метнера стало використання нарративних прийомів фразування, континуальності розвитку теми, створення мотивних арок, схильність до репризності та іноді до рефренності, ремінісцентності. У статті також доведено, що моральні установки композитора дають можливість віднести творчість Метнера до напрямку метамодернізму. **Висновки.** Вивчення явища музичної програмності дозволяє відкривати світ музичних казок Метнера і формувати індивідуальні інтерпретативні позиції виконавців стосовно його фортепіанних творів. Для казок Метнера характерна узагальнена програмність, яку можна трактувати як вираз переживань композитора, його чуттєво-емоційні висновки після «прочитання» казок. Це «казки» про особистісне буття самого

композитора, думки та емоційні потяги людини. Аналіз зазначеної проблеми підкріплюється композиційними взірцями творчості Метнера.

**Ключові слова:** явище музичної програмності, авторський жанр, музична казка, фортепіанна мініатюра, фортепіанна творчість М. Метнера.

*Yatsula Hanna Volodymyrivna, Concertmaster at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The phenomenon of music software in the piano creativity of Nikolai Medtner***

**Research objective.** The aim of the work is to investigate the phenomenon of musical programmability in N. Medtner's piano works on the example of the analysis of the author's genre of a fairy tale. The research methodology is based on historical-cultural and compositional-analytical methods. Chronological and textual approaches are used, which provide reliance on specific historical material, consistent comparisons and generalizations. Based on the analysis of the historical preconditions for the creation of the phenomenon of programmability, the author's personified programmability is revealed, which reflects certain events in music-related arts, such as literature and fine arts. The scientific novelty is due to the definition of the essence and role of musical program in the work of Nikolai Medtner. The main positions of fairy tales as literary and musical genres and their influence on the formation of the author's program in the composer's piano works are determined. It turns out that a feature of N. Medtner's authorial musical program is the composer's sensory-emotional perception of the literary genre, his inner feelings about events in human life. One of the features of Nikolai Medtner's work is the search for moral universals, which confirms and strengthens the classical attitudes of musical art. Characteristic of Medtner's fairy tales was the use of narrative techniques of phrasing, the continuity of the theme, the creation of motif arches, the tendency to reprise and sometimes to refrain, reminiscence. The article also proves that the moral attitudes of the composer make it possible to attribute Medtner's work to the direction of metamodernism. **Conclusions.** The study of the phenomenon of musical programmability allows us to discover the world of Medtner's musical tales and to form individual interpretive positions of performers in relation to his piano works. Medtner's fairy tales are characterized by generalized programmability, which can be interpreted as an expression of the composer's experiences, his sensory and emotional conclusions on the "reading" of fairy tales. These are "tales" about the personal life of the composer, thoughts and emotional inclinations of man. The analysis of this problem is supported by compositional examples of Medtner's work.

**Key words:** phenomenon of musical programmability, author's genre, musical fairy tale, piano miniature, piano work of N. Medtner.

**Актуальність теми дослідження.** Явище музичної програмності пов'язане зі специфічними рисами музики, що



відрізняють її від інших мистецтв. У сфері відображення почуттів, настроїв, духовного життя людини музика має важливі переваги, оскільки більше за інші види мистецтва спрямована на емоційно-чуттєві потреби людини. При цьому слід зазначити, що музика не в змозі точно позначити, що саме викликає в людині те чи інше почуття, не здатна досягти предметної, понятійної конкретності відображення. Можливостями такої конкретизації володіє література, образотворче мистецтво, деякі інші види мистецтв. Саме прагнучи до предметної, понятійної конкретизації, композитори створюють програмні музичні твори; тим самим вони змушують засоби словесної мови, художньої літератури діяти в єдності, у синтезі з власне музичними засобами.

**Мета розвідки** – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості Миколи Метнера на прикладі аналізу авторського жанру казки.

**Наукова новизна** зумовлена визначенням ролі музичної програмності у фортепіанній творчості Миколи Метнера.

**Виклад основного матеріалу.** На початку XIX століття після тривалого періоду існування музики і поезії як самостійних видів мистецтв тенденція до їх єднання посилилася. Поглиблене відображення дійсності у всіх її аспектах стало розумітися як більш вагоме, що досягається через спільну дію музики і слова. Програмність є одним з видів єднання музики і засобів словесної мови, літератури, що позначає або відтворює ті сторони єдиного об'єкта відображення, передати які власними засобами музика не в змозі.

Невід'ємним елементом програмного музичного твору є словесна програма, створена або вибрана самим композитором, будь то короткий програмний заголовок, який вказує на явище дійсності, передбачуване композитором, або коли композитор «відсилає» слухача до певного літературного твору.

Слід також відзначити, що не всяка назва, не всяке пояснення до музики може розглядатися як її програма. Програма може виходити тільки від автора музики. Вона не є роз'ясненням музики, а входить до її змісту, уточнюючи ті сторони музичної семантики, які мають широкі множинні тлумачення. Цим вона і відрізняється від будь-якого аналізу непрограмного музичного твору, від опису музики, хоча б і поетичного, в тому числі і від опису, що належить автору твору і вказує на конкретні явища, які викликали в його творчій свідомості ті

чи інші музичні образи.

Слід зазначити, що серед видів картинної (музичні картини природи, народних свят, битв і ін.) і сюжетної програмності особливе місце посідає той спосіб розвитку образів сюжетно-програмної музики, який тією чи іншою мірою відповідає контурам сюжету, як правило, запозиченого з художньої літератури.

У музичних творах, написаних за мотивами будь-якого сюжету, формується змішаний (картинно-сюжетний) тип програмності.

Музичні «картинки» зазвичай є невеликими мініатюрами, в яких розвивається один музичний образ: «портрет», «пейзаж» або особлива звуконаслідувальна картина, наприклад шум хуртовини або пташиний спів.

Музичні «казки» і «розповіді» також є різновидами фортепіанної мініатюри, які з'явилися в першій половині XIX століття і, як правило, мають кілька музичних тем. Такі мініатюри відповідають різним подіям сюжету і мають більш різноманітний розвиток тем.

О. Соколов відносить жанр казки до суміжної галузі чистої та програмної музики. Відмовляючись від поділу музичних жанрів на епос, лірику і драму, науковець класифікує їх залежно від ступеня зв'язку музики і слова. Він виділяє чисту (однорідну за матеріалом) програмну (пов'язану з іншим видом мистецтва) і взаємодіючу (що синхронно належить до різних видів мистецтва) музику, а також суміжні групи категорій. Так, до суміжної групи чистої та програмної музики потрапляє жанр казки, що передбачає специфічну сюжетність [7].

Композитори, створюючи програмний музичний твір за мотивами літературного твору, не «переказують» у музиці сюжет, а передають, наприклад, тільки почуття головних героїв.

Казка у літературі є одним з основних жанрів фольклору, це епічний, переважно прозовий, твір чарівного, авантюрного чи побутового характеру з установкою на вигадку [2].

Для музичного мистецтва казка виступає в ролі жанра-«прибульця» (вираз О. Тиунової), характеризується як «захоплююча розповідь про вигадані події і явища, котрі сприймаються і переживаються як реальні» [5, с. 321].

Казка в музиці є оригінальним жанром, родинними з яким

є епічні жанри балади, легенди, що були досить широко відомі в західноєвропейській музиці XIX століття. Жанр казки склався завдяки глибокій вкоріненості в архаїчні пласти фольклору і тому загалом асоціюється з мистецькими традиціями, зокрема з народною творчістю.

Вплив народної творчості поширюється не тільки на образність і музичну мову, а й на поетику казок. Музика казок привертає увагу своїм внутрішнім змістом. Казка, як і притча, має на увазі контрастну дихотомію витоків, один з яких є негативним, а інший позитивним. Риторичне протиставлення, або принцип антитези, який доводиться до досить активного протистояння і затвердження сили добра, казка успадкувала від притчі, як і лаконічну структуру та авторську приналежність у майбутньому.

Серед характерних особливостей казок можна виділити такі: завжди є принцип справедливості (обов'язково добро винагороджено, а зло – покарано); завжди надається вибір вчинку; завжди є надія на диво; мотивація до зміни долі; пошук сенсу того, що відбувається; залучається досвід покоління. Таким чином, можна констатувати, що основна тема казок – розкриття й укріплення загальнолюдських цінностей.

Російська «казка» включає розповіді історій, як легенда чи билина, тип епічної та оповідної поезії. Світ казок століттями впливав на твори багатьох російських письменників-класиків, поетів, художників і композиторів. Образи з казок надихнули багатьох композиторів на творче осмислення цього жанру в музичному мистецтві (Глінка, Римський-Корсаков, Прокоф'єв, Стравінський, Кабалевський).

Логіка побудови чарівно-казкового сюжету та зумовленого ним оповідання дозволяє виявляти специфічні риси, що забезпечують самотність звукового рішення. Основними рисами музичної казки є наративність, картинність, етичні настанови.

Жанр казки в музичній літературі почав з'являтися в першій половині XIX століття, але жоден композитор до Метнера не надавав стільки уваги і не створював такого різноманітного змісту цієї мініатюри. Особливості композиторського стилю Миколи Метнера досить повно проявилися саме в його фортепіанних мініатюрах – казках.

Казка орієнтується на колективний досвід, колективну пам'ять, колективну свідомість і переживання, так і Метнер

шукає інтонаційну основу своїх творів у широкому контексті європейської музики як носія певних мовних універсалій.

Як для творів невеликої форми (таких як прелюдії, новели), для казки характерні гостросюжетність і драматизм у розвитку. Незважаючи на те, що до жанру казки зверталися Римський-Корсаков, Прокоф'єв, Стравінський, саме Метнеру належать інноваційні характеристики композиторського «бачення» цього жанру. Музика казок Метнера своїм корінням сягає в архаїчні пласти російського фольклору, в його філософічність сприйняття життя і тому пошук моральних гідностей людини і затвердження сили добра є одним з основних ключових моментів його композиторської поетики.

З точки зору літературності і квазісюжетності композитором вибирається той тип тематичного розвитку, який дозволяє докладно і наративно (оповідно) викладати музичний матеріал. Це відбувається у музичному змісті творів за рахунок динаміки мотивного розвитку, ритмічних характеристик, загальної драматургії інтонаційних сфер музичного твору. Жанр казки як би створює особливу призму, що дозволяє розкрити глибинні композиційно-драматургічні пласти музичного твору.

Інтертекстуальність як зв'язок між творами одного автора дозволяє визначати особливості авторської музичної мови. Певний автор створює і відокремлює галузь музично-виразових прийомів, які є для нього більш симптоматичними, показовими, впливають на виконавську форму, що є потрібною для відтворення музичної концепції.

Саме казкова наративність є однією з композиторських рис Миколи Метнера, що визначає принципи квазісюжетності його музики. Композитор сприймає казковий наратив і надає йому нового перетворення, нової музичної форми. Казки Миколи Метнера можна розглядати як синтезуючий жанр програмного характеру, в якому картинність вступає у взаємодію із сюжетністю. Тим самим казка постає як своєрідний програмний компонент, що впливає на композицію музичного цілого.

Музична стилістика казок свідчить про використання наративних прийомів фразування, континуальності розвитку теми, створенню мотивних арок, схильністю до репризності та іноді до рефренності, ремінісцентності. Також на рівні образної драматургії проявляється тенденція до циклічності.

Наративність — це той програмний елемент, який існує на межі жанровості та програмності, дозволяє поєднувати їх критерії, що свідчать про ставлення Метнера до казки, казковості і як до певної жанрової галузі, і як до програмності, і як до чинника музичної семантики.

У зв'язку з цим для нас цікава думка Л. Казанцевої про межі жанровості і програмності: «Слід визнати, що не завжди легко трактувати як програмне або непрограмне слово, взяте з галузі жанровості. Вельми проблематична в цьому плані назва. <...> «Елегія», «роздум», «капричіо», «втіха», «ноктюрн», «казка», «гумореска», «ідилія» — назви, що з'явилися від вказівки на тему і подібний план музики, тобто по суті програмні» [4, с. 284]. Отже, сама назва у Метнера «казка» говорить уже про програмність твору.

Водночас принцип наративу поєднується з принципом зображальності, що є особливою і характерною рисою казок Метнера і загалом його музичних творів. Інструментальна музика не може виражати зміст у настільки ж конкретних формах, як вокальна, або, скажімо, як літературна та образотворча. Однак вона здатна висловити характер, образ, настрій в узагальненому вигляді: передати стан людської душі, створити картини природи (шелест листя, шум вітру, аромат квітів, сяйво сонця...) та ін.

Образи, представлені в казках Метнера, досить різноманітні. Так, наприклад, «Пісня Офелії» ор. 14, № 1, «Король Лір», казка ор. 35, № 4 і «Бідний лицар», казка ор. 34, № 4 — образи, що запозичені з літератури. А в казках ор. 34, № 2, і ор. 34, № 3 проявляються образи природи, які, однак, теж взяті з літературного жанру казки. Так, наприклад, казка ор. 34, № 3 містить епіграф Метнера: «Лісовий дух (але доброзичливий, жалібний)». Духом героїзму насичені такі казки Метнера, як «Марш Паладіна» і «Бідний лицар», ор. 34, № 4. Різноманіття образів у казках композитора можна продовжити, наводячи приклад з драматизмом у музиці в таких творах, як казки ор. 20, № 2, ор. 35, № 4, лірико-пісенною тематикою — ор. 14, № 1, ор. 20, № 1 і ор. 26, № 1. Особливе місце посідають у галереї казок Метнера казки ор. 48, № 1 («Танцювальна казка») і ор. 35, № 2, в їх основі закладена танцювальна і жартівливо-скерцозна програмність.

Для жанру казки, на думку О. Соколова, характерна насиченість драматургії музичними подіями, крутими поворотами,

несподіваними появами або метаморфозами контрастних тем. Музичний жанр передає лише загальну казкову атмосферу, не прагнучи до переказу будь-яких першоджерел. Наприклад, у разі сприйняття казок М. Метнера оп. 51 «Іван-дурник і Попелюшка» виникають асоціації з образами, але не з певними подіями [7].

Таким чином, можна говорити про програмність казок Метнера в контексті чуттєво-емоційного сприйняття композитором літературного жанру, «про переживання самого композитора – про конфлікти у внутрішньому житті людини» [1].

Поєднання інтонації розповідності з картинними стилізованими моментами є показником змістовності та художньої насиченості музики. Це висловлюється не тільки у назві музичного твору, а і в музичній тканині, а саме у музичній фактурі твору. Фактура метнерівського твору дає можливість проаналізувати музичну думку завдяки панорамності викладу не тільки у довжину, а насамперед у глибину. Музична мова ніби розшаровується на декілька пластів, де кожний елемент, мелодійний підголосок є помічником у створенні певної картини, певного образу в музиці.

Для Метнера пошук моральних універсалій, ствердження сили добра краси та гармонії є одним із ключових моментів поетики композитора. Поетика казки та авторська музична поетика Метнера виявляють точки дотику в тому, що казка орієнтується на досвід колективної пам'яті та колективної свідомості, колективного переживання.

На думку О. Соколова, в казках Метнера відчувається естетична дистанція між автором і образами-об'єктами оповідання, яке вкрите особливим приглушено-затіненим колоритом, коли все бачиться як би «крізь даль часів». Принцип естетичної віддаленості, специфічний для казки, що відрізняє її від поеми, проявляється то у суворій діатонічності тематизму, то у суворій архаїці фактурно-гармонійного колориту, то в таємничих тихих кульмінаціях, то в просто стриманій, приглушеній динаміці в межах від *pp* до *mezzo piano* (Казка *f-moll* оп. 26 М. Метнера).

Також від літературного жанру казки до музичного жанру перейшло одне з найголовніших завдань цього жанру – закріплювати та встановлювати мораль. Мораль (від лат. *moralis* – моральний) – особлива форма суспільної свідомості та вид

суспільних відносин (моральні відносини); один із основних способів регуляції дій людини у суспільстві за допомогою норм. На відміну від простого звичаю чи традиції, моральні норми отримують ідейне обґрунтування у вигляді ідеалів добра і зла, належного, справедливого та ін. [3].

Як можна помітити в роботах «Муза і Мода», «Повсякденна робота піаніста та композитора», Метнер завжди прагнув гармонії і рівноваги у музиці, правильної краси або краси за правилами. Тому жанр казки в музиці, як і в літературі, набув рис етичної спрямованості до емоційної рівноваги і правильності краси. Моралізаторство музики Метнера підтверджує і зміцнює класичні установки музичного мистецтва. Композитор писав: «Не все, что правильно – прекрасно. Но все, что прекрасно – всегда закономерно. Но художественный закон – не секрет, а тайна. Секрет подразумевает точные указания, что надо делать. Закон же шепчет нам подобно Сократовскому демону о том, чего не надо делать» [6, с. 144, с. 79].

Основні принципи моральної установки, такі як «добро завжди перемагає зло», «справедливість восторжествує», проявляється в емоційному забарвленні музики, у вирішенні дисонансу та ствердженні консонансу.

Спираючись на ці установки композитора, можемо віднести творчість Метнера вже до прояву метамодернізму, що насамперед відроджує загальні класичні концепції та універсальні істини, при цьому не повертаючись до «наївних ідеологічних позицій модернізму», і перебуває у стані коливання між аспектами культур модернізму та постмодернізму. Таким чином, за словами Люка Тернера, метамодернізм поєднує у собі освічену наївність, прагматичний ідеалізм та помірний фанатизм, коливаючись при цьому «між іронією та щирістю, конструкцією та деконструкцією, апатією та потягом» [8]. На наш погляд, ці властивості притаманні і музиці Метнера.

На основі розвитку та реалізації авторської моделі програмності, авторського розуміння програмності казка справді стає унікальним авторським жанром. Подібно етюдам-картинам С. Рахманінова, кожна з казок М. Метнера є картиною, зображенням або історією, де присутні асоціації. Композитор дає свободу виконавцю і слухачеві слідувати власним уявленням. Вибираючи для свого твору певну програмну канву, композитор сам вирішує, наскільки необхідно про неї повідомляти виконавцю в нотах.

Для казок Метнера характерна узагальнена програмність, яку можна трактувати як переживання композитора, його чуттєво-емоційні висновки після «прочитання» казок. Це «казки» про особистісні відчуття самого композитора, так би мовити внутрішні думки, емоційні потяги людини.

Аналіз програмності у фортепіанних творах М. Метнера виявляє особливе значення для композитора казкової тематики, казково-алегоричної семантики, дозволяє припускати, що саме внутрішнє наповнення душі композитора — лад його світосприйняття, способи уяви — надали поштовх до розвитку казкових образів. Метнер прагнув втілити у казці щось більше, ніж химерну гру творчої фантазії, тому музика п'єс приваблює своєю внутрішньою змістовністю, а не тільки ефектною зовнішністю.

Казкові наративні образи найбільше простежуються в п'єсах, які мають програмні назви, спираючись на літературний сюжет, наприклад «Казка ельфів» ор. 48, «Казка про птахів», «Шарманщик», «Жебрак» із серії ор. 54, «Пісня Офелії» ор. 14, № 1, «Король Лир» ор. 35, № 4 та ін.

Програмний елемент, виражений зазвичай у наративній формі, поєднується з ознаками картинності, що реалізується почасти в назві, а більше — у вказівках автора, наприклад, таких як *Allegretto frescamente* в казці ор. 26, № 1. Яскраві покази картинності мають казки «Хід лицарів» ор. 14, № 2, «Казка дзвона» («*Campanella*» — «песнь или сказка колокола, но не о колоколе») ор. 20, № 2.

Багато казок, не маючи програмної назви, передають зміст та настрої за допомогою підзаголовка, який вказав композитор з посиланням на літературні твори. Наприклад, казка ор. 34, № 2 з підзаголовком «Когда что звали мы своим, навек от нас ушло» (Ф. Тютчев), казка ор. 34, № 3 з підзаголовком «Жил на свете рыцарь бедный» (О. Пушкін) або ж казка ор. 35, № 4 з підзаголовком «Дуй, ветер, злись, Пока не лопнут щеки...» («Король Лир в поле...»).

Музична мова творів М. Метнера насичена романтичною виразністю, що виявляється у п'єсах шляхом її концентрації, у підвищеному акордовому навантаженні, у зміні гармоній і, головне, системі гармонійних ускладнень руху. Метнер має схильність ущільнювати акорди затриманнями, додаванням неакордових звуків або поліфонічних ліній, що утворюють майже суцільно насичену дисонуючу тканину. Але, як



вказувалось раніше, кожен дисонанс має свій розв'язок у консонанс, що вказує на дійсно повчальний моральний аспект музики.

**Висновки.** Усвідомлення зв'язку світу музики з програмною тематикою казок сприяє поглибленому проникненню виконавців у філософію композитора, його чуттєво-емоційне сприйняття світу. Саме в казках яскраво і безпосередньо проявився лад думок і почуттів Метнера, і саме в казках особистість Метнера розкривається особливо філософськи сердечно.

Жанр казки значно вплинув на побудову великих творів Метнера. Наприклад, це перша та друга фортепіанні імпровізації, Соната-казка c-moll, op. 25, перший концерт (розробка), в яких переважає той самий світ метнерівських казок, об'єднаних рамками великого твору.

Світ музичних казок Метнера – надзвичайно цілісний і реальний, бо в ньому немає нічого екстраординарного, надлюдського. Моральна основа його творчості полягала в тому, що він художник надзвичайно чутливий, який гостро відчував свій час, ніколи не намагався стати над життям чи сховатися в царстві чистої ілюзії, чи вибрати сторону всезаперечення. Водночас світ М. Метнера постає надто ідеально чистим, щоб його можна було б назвати цілком реальним: це скоріше мрія про прекрасне буття з «нотами» романтичної ностальгії.

*Проведене дослідження явища музичної програмності у фортепіанній творчості М. Метнера на прикладі аналізу авторського жанру казки, справді, відкриває новий рівень співвідношень між літературою, образотворчим мистецтвом та музичним мистецтвом.*

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
2. Большая советская энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия. 1969–1978.
3. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Большая Рос. энцикл.; Санкт-Петербург : Норинт, 1997, 1999, 2001, 2004. 1456 с.
4. Казанцева Л. Музичний зміст в контексті культури. Астрахань : Державне підприємство Астраханської області «Видавничо-поліграфічний комплекс «Волга»», 2009. 360 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'як та ін. Київ : Академія, 2006. 752 с.

6. Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж : YMCA PRESS, 1978. 156 с.

7. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. 214 с.

8. Luke Turner Metamodernism: A Brief Introduction, in Queen Mob's Teahouse / Berfrois in January 2015, having been adapted from a talk presented at the Royal College of Art in November 2014. Image/examples updated 2018.

#### **REFERENCES**

1. Asafiev, B. (1979). Russian music. XIX and early XX century. Leningrad: Muzyka [in Russian].

2. Great Soviet Encyclopedia (1969–1978). Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].

3. Big Encyclopedic Dictionary / Ch. ed. A.M. Prokhorov (2001). 2nd ed., Rev. and add. Moscow: Big Ros. encyclopedia; Sankt-Peterburg: Norint [in Russian].

4. Kazantseva, L. (2009). Music content in the context of culture. Astrakhan: State enterprise of the Astrakhan region “Vidavnichopoligraphic complex “Volga” [in Russian].

5. Literary vocabulary-dovidnik (2006) / ed. R.T. Grom'yak ta in. Kyiv: Akademiya [in Ukrainian].

6. Medtner, N.K. (1978). Muse and fashion. Protection of the foundations of the art of music. Paris: YMCA PRESS [in Russian].

7. Sokolov, O. (1994). Morphological system of music and its artistic genres. Nizhniy Novgorod: Publishing House of Nizhny Novgorod University. [in Russian].

8. Luke, Turner (2015). Metamodernism: A Brief Introduction, in Queen Mob's Teahouse / Berfrois in January 2015, having been adapted from a talk presented at the Royal College of Art in November 2014 [in English].

УДК 7.011+7.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-12>**Валентин Юрійович Штирбул**

ORCID: 0000-0003-0915-2097

аспірант кафедри теоретичної та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[playervalik@gmail.com](mailto:playervalik@gmail.com)

## ПОГЛЯД НА МИСТЕЦТВО ЯК НА ПОРОДЖУЮЧУ МОДЕЛЬ ДІЙСНОСТІ

**Мета роботи** – проаналізувати погляди дослідників сучасних культурних процесів, виявити принципи існування мистецтва у соціально-історичному вимірі та визначити його роль у моделюванні дійсності. **Методологія** ґрунтується на аналітичному, компаративному, історичному та дескриптивному методах дослідження. **Наукова новизна** полягає в розгляді мистецтва як форми творчої діяльності, спрямованої на створення нових духовних цінностей, котрі є відображенням дійсності у свідомості митця по принципу її моделі, яка, своєю чергою, породжує цю дійсність. **Висновки.** Основна мета мистецтва полягає не лише в тому, щоб за допомогою художніх засобів дати можливість людині глибше пізнати свою природу і визначити місце у соціумі, а також отримати рекомендації щодо духовного перетворення світу. Базовою метою мистецтва є показ, тобто представлення матеріалізованого зображення дійсності у вигляді її моделі. Мистецтво існувало в усіх цивілізаціях, тому його твори, які виникали в певному історичному середовищі, несли на собі відбиток епохи. Тобто реальні фізичні об'єкти або події, які отримували матеріальне втілення в художній обробці, передавалися великій аудиторії слухачів, глядачів та читачів через їхні почуття. Передаючи в різних художніх формах зображення та звуки повсякденного життя, мистецтво відтворює його модель, яка стає трансформованим видом дійсності, що, з одного боку, дозволяє інтерпретувати твори мистецтва як культурну цінність, що впливає на соціальний прогрес і сприяє демократизації мистецтва, наближаючи його до більш широких мас населення, з іншого боку, ця трансформація може означати повну зміну функції мистецтва у його відносинах із суспільством, у якому воно відіграє роль провідника соціально-історичного процесу та основи для розуміння його глибинної сутності. В результаті дослідження автор доходить висновку, що головна функція мистецтва у суспільстві, тобто формування колективного та індивідуального світоглядів, об'єктивної масштабної оцінки подій минулого і теперішнього

для раціональної та аргументованої орієнтації людини в навколишній реальності і визначенні свого місця у соціумі, може бути виконана в повному обсязі за наявності погляду на такий вид художньої творчої діяльності як на модель, що породжує дійсність.

**Ключові слова:** мистецтво, соціальне явище, сучасна реальність, породжуюча модель дійсності.

*Shtyrbul Valentyn Yuriovich, Postgraduate Student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**View of art as a generous model of reality**

*The purpose of the work is to analyze the views of the researchers of modern cultural processes, to identify the principles of existence of art in the socio-historical dimension and determine its role in modeling reality. The methodology is based on analytical, comparative, historical and descriptive research methods. Scientific novelty is to consider art as a form of creative activity aimed at creating new spiritual values, which is a reflection of reality in the minds of the artist on the principle of its model, which, in turn, generates this reality. Conclusions. The main purpose of art is not only that with the help of artistic means to give a person to know his nature deeper and determine the place in society, as well as to receive recommendations for the spiritual transformation of the world. The basic objective of art is a show, that is, the representation of a materialized image of reality in the form of its model. Art existed in all civilizations, so its works that arose in a certain historical environment, carried an imprint of the era. That is, real physical objects or events that received material incarnation in artistic processing were transferred to a large audience of listeners, spectators and readers through their feelings. By transferring in various art forms of the image and sounds of everyday life, art reproduces its model, which becomes a transformed species of reality, on the one hand, allows you to interpret works of art as a cultural value that affects social progress and promotes the democratization of art, bringing it closer to the wider masses, on the other hand, this transformation can mean a complete change in the function of art in its relations with a society in which it plays the leader of the socio-historical process and the basis for understanding its deep entity. As a result of the study, the author comes to the conclusion that the main function of art in society, that is, the formation of collective and individual worldviews, an objective scale assessment of the events of the past and present for a person's rational and argued orientation in the surrounding reality and the definition of its place in society, may be completed in full in view of this type of artistic creative activity as a model that generates reality.*

**Key words:** art, social phenomenon, modern reality, generating model of reality.

**Актуальність теми дослідження.** Дослідження соціальної ролі мистецтва є особливо актуальним на сучасному етапі розвитку суспільства, тому що для нинішнього технологізованого

світу характерна інтенсифікація міждисциплінарних та міжкультурних відносин. Саме нині взаємодія людей із творами мистецтва і тяжіння його різновидів до існування в інтегрованому вигляді дозволяє розглядати продукт художньої творчості як повноправний соціальний суб'єкт, наділений не лише естетичною цінністю та силою емоційного впливу на людину, а й можливістю участі в моделюванні дійсності, синхронно розвиваючись з нею у часі та просторі.

**Метою статті є аналіз поглядів** на активну роль художньої творчої діяльності в житті суспільства, які знайшли відображення в працях **дослідників сучасних культурних процесів**, на основі якого пропонується спосіб вивчення участі мистецтва в побудові соціуму як моделі, що породжує дійсність.

**Наукова новизна.** З розвитком суспільства розвивається й мистецтво, яке не лише відображає та документує історію, а й породжує дійсність, будучи одночасно її моделлю, яка, увібравши у себе ознаки різних епох, буде соціальні відносини на кожному етапі розвитку людства і використовує новітні технологічні розробки для створення об'єктів художньої творчості. Саме така точка зору на мистецтво може суттєво змінити традиційні погляди на нього лише як на феномен естетичний, філософський, психологічний та ін., і побачити в ньому активного учасника соціуму.

**Виклад основного матеріалу.** Нині в будь-якому виді діяльності спостерігається поширення різних інновацій, до яких, зокрема, належить моделювання, тобто створення особливої субстанції у вигляді нової реальності, подібної до первинної. Але цей метод побудови та вивчення будь-яких об'єктів на їхніх моделях не є новим, тому що його використання можна спостерігати ще з глибокої давнини. Починаючи з будівництва моделювання поступово знаходило своє місце практично в усіх видах людської діяльності, але розвивалося воно в різних галузях досить автономно. І лише в ХХ столітті стало зрозуміло, що це універсальний метод з єдиною системою концепцій, у центрі якої є модель, яка і являє собою основний елемент всієї побудови.

Не викликає сумнівів той факт, що об'єкти художньої творчості також базуються на принципі моделювання дійсності, яке виражається насамперед у створенні чогось принципово нового як на рівні ідей, так і в їхньому матеріальному втіленні, а також у здатності знаходити нестандартні,

оригінальні рішення у відносинах між людьми, природою та речами. У творах мистецтва емоційно й образно відображаються події та явища, які виникають у соціумі. Будучи моделлю певного суспільного устрою, мистецькі витвори здатні впливати на соціальні трансформації, тобто породжувати дійсність.

Автором першої в історії людської думки моделі відображення дійсності був Платон, який виклав у діалозі «Держава» свою концепцію у вигляді міфу про печеру, перебуваючи в якій люди «цілком і повністю сприймали б за істину» тіні живих істот і предметів, що «відкидаються вогнем на розташовану перед ними стіну печери» [9, с. 295–296]. Так античний мислитель описує людське сприйняття дійсності за принципом мімесису, тобто імітації реальності, що, на думку Платона, не відповідає істині.

Говорячи про мистецтво, слід зазначити, що в кожному з його видів застосовується особлива знакова система символів, які є посередниками під час передачі художньої інформації від її творця до сприймаючої аудиторії. За допомогою цього й проявляється соціальна роль мистецтва, яке стає не просто естетичною категорією з властивою їй універсальною художньою мовою, а й учасником складних міжкультурних, політичних та міжособистісних стосунків. У зв'язку з цим американський письменник, філософ і теоретик комунікації Кеннет Берк у своїй роботі «Філософія літературної форми» дуже точно зазначає: «Символи — це стратегії для охоплення ситуацій... Критичні та творчі роботи — це відповіді на питання, зумовлені ситуацією, в якій вони з'явилися...» [11]. При цьому зміст і форма твору мистецтва також можуть розглядатися як стратегії для залучення властивих певному історичному періоду специфічних ознак міжкультурного спілкування. У зв'язку з цим слід звернути увагу на іншу особливість мистецтва, а саме на те, що воно може поєднувати, розділяти або позиціонувати людей залежно від ступеня їхньої здатності декодувати або оцінювати мистецтво. Це дає можливість для розподілу суспільства на різні групи і класи та визначення місця кожного в ієрархічній системі.

З цієї особливості природним чином виходить така функція мистецтва, як мова для життя. Будь-яка художня творчість дає нам мову, яка визначає спосіб спілкування в кожній конкретній галузі мистецтва: музиці, хореографії, образотворчих

мистецтвах тощо. Їхні мови дуже точні, образні та виразні, оскільки з їхньою допомогою протягом багатьох століть передавався з покоління в покоління весь чуттєвий досвід, накопичений людством. За допомогою цих мов здійснюється нерозривний зв'язок між життям та мистецтвом.

Створюючи та демонструючи свій продукт у вигляді моделі дійсності, мистецтво допомагає людям обмінюватися глибинним розумінням світу шляхом встановлення, підтримки або трансформації соціальних відносин. Іншими словами, можна сказати, що всі твори мистецтва виконують соціальну функцію, оскільки вони створюються для аудиторії з метою отримання від неї певного емоційного відгуку. Соціальна роль мистецтва у суспільстві полягає в тому, що воно:

– призначене для демонстрації творів мистецтва в громадських місцях;

– виражає та описує колективні аспекти існування людей, на відміну від індивідуального та особистого досвіду кожної окремої особи;

– впливає на колективну поведінку людей.

Тому соціально значимим атрибутом мистецтва є його здатність до об'єднання людей у колективи, члени яких мають спільні духовні інтереси, отримані від спілкування з об'єктами художньої творчості, що свідомо створені для впливу на групове мислення. У зв'язку з цим доцільним буде згадати ідеї засновника французької школи соціології Еміля Дюркгейма, який вважав, що «суспільство – не проста сума індивідів, але система, створена їхньою асоціацією, і являє собою реальність *sui generis*, наділену своїми особливими властивостями» [4, с. 119]. У дюркгеймівській соціальній реальності *sui generis* «творіння мистецтва, науки та релігії завжди перебувають у зв'язку з певними економічними умовами» [4, с. 201].

Соціальні перетворення, що відбулися на межі XIX–XX ст., значною мірою вплинули на розгляд взаємин між мистецтвом і соціумом. Ця обставина, своєю чергою, викликала необхідність пошуків нового підходу до дослідження такого явища. У зв'язку з цим німецький філософ та історик мистецтва Арнольд Хаузер у 50-х роках минулого століття пропонував широкомасштабний синтетичний підхід, який розглядає мистецтво як реакцію на події, що відбуваються у соціумі, та здійснює вплив на них за допомогою художніх засобів виразності. А. Хаузер вважав, що в історії всі фактори:

матеріальні та інтелектуальні, економічні та ідеологічні, знаходяться у стані нерозривної взаємозалежності: «Проводячи паралелі та вибудовуючи причинно-наслідкові зв'язки між суспільними формаціями та візуальними характеристиками пам'яток від первісності до сучасності, Хаузер прагнув побачити проявлення перших у других» [8, с. 11–12].

Якщо говорити про ситуацію, що склалася у сучасній культурі, то саме мистецтво та погляди на нього радикально змінилися за останні три десятиліття. Тому розглядати мистецтво в традиційних поняттях «високої культури» з метою інтерпретації (або розшифровки) його символічних форм не завжди виявляється можливим. Сьогодні, коли, здавалося б, усе може бути мистецтвом, жодна із загальноприйнятих класифікацій не дає можливості для точного опису сучасного стану художньої творчості, тому що «художня форма демонструє як наслідування традицій, так і активну самостійність розвитку мистецтва» [5]. Іншими словами, опис умов існування мистецтва за допомогою категорій стилю, епохи, об'єкта та середовища стає все більш неоднозначним у сучасній культурологічній практиці. Так, дослідники сучасних культурних процесів характеризують їх нинішній стан таким чином: «Мистецтво, як його розуміють сьогодні філософські течії постмодерністської орієнтації, підлягає не пізнанню, а інтерпретаціям, кількість яких визнається необмеженою. Визнання плюралізму інтерпретацій означає, що не може бути істинної чи хибної інтерпретації мистецтва. Це своєю чергою знову ставить під сумнів не лише необхідність, а й можливість застосування поняття істини» [10, с. 118]. Замість традиційних напрямів досліджень один із провідних британських філософів і теоретиків мистецтва Пітер Осборн, автор роботи «Або всюди, або ніяк. Філософія сучасного мистецтва», пропонує розглядати сучасне мистецтво як «радикально розподілену, тобто незводимо відносну, єдність окремого твору мистецтва в усій сукупності його множинних матеріальних втілень у будь-який конкретний момент часу» за дотримання історичної податливості «кордонів цієї єдності» [14, с. 48]. Говорячи про відокремлення сучасної художньої практики від певного стилю, характерного для конкретної епохи чи періоду, П. Осборн стверджує, що саме подібна ситуація порушує «історико-онтологічну умову для виробництва сучасного мистецтва загалом» [14, с. 51].



У зв'язку з цим інтерес викликає теорія аутопоетичних соціальних систем німецького соціолога Нікласа Лумана, основу якої становить концепція аутопоезису, тобто «саморе-продуктування», яка спочатку з'явилася в біології. Н. Луман стверджує, що ідею аутопоезису можна застосовувати не лише до біологічних, а й до більшості небіологічних систем, зокрема до соціальної сфери. У відносинах, що складаються між певною системою та навколишнім середовищем, центральним елементом є концепція структурного зв'язку, яка передбачає звернення до минулого з метою передбачення майбутнього «і ті дані з минулого, які використовуються на поточний момент, пов'язані з тим, які проєкції в майбутнє актуалізуються» [7, с. 105]. Це положення Н. Лумана про існування того, «що зазвичай називають пам'яттю», має пряме відношення до збереження культурної пам'яті у суспільстві за допомогою передачі її спадщини у вигляді творів мистецтва з минулого в теперішній час, в якому будуються проєкції в майбутнє [7, с. 105].

Американський соціолог Ірвінг Гофман пропонує погляд на суспільство крізь призму театрального дійства. У книзі «Уявлення себе іншим у повсякденному житті» він викладає теорію соціальної взаємодії як драматургічну модель соціального життя. На думку І. Гофмана, «...будь-яку організацію людської діяльності можна розглядати як організацію певного сценічного майданчика з визначеною кількістю характерних ролей, які треба роздати перспективним виконавцям, і як сукупність знакових засобів або церемоніального приладдя, яке потрібно розмістити з найбільшою користю для виконання загалом» [3, с. 134]. Розгляд життя в такому ракурсі передбачає породжуючу модель дійсності, створену засобами мистецтва, в цьому разі театрального.

В основі дослідницьких інтересів французького соціолога П'єра Бурдьє лежить вивчення соціальних та історичних умов розвитку естетичних форм людської діяльності. Визнаючи універсальну цінність конкретних витворів мистецтва, які виникли завдяки певним історичним процесам, П. Бурдьє припускає, що світ мистецтва та галузь культурного виробництва можна проаналізувати за допомогою створеної ним теорії поля – автономного універсуму, простору гри, «у якому грають за своїми особливими правилами, і люди, включені до цієї гри, мають, відповідно, специфічні інтереси» [2, с. 172].

У художнику П. Бурдье бачить людину, здатну здійснювати моделювання дійсності, відтворюючи її модель у вигляді твору мистецтва. За допомогою цієї діяльності художник «глибоко трансформує бачення світу, тобто категорій його сприйняття та оцінювання, принципів конструювання соціального ладу, визначення того, що важливо, а що ні, що варто бути представленим, а що ні» [1].

Космополітизм як одна зі значних соціально-політичних ідей минулого століття в наш час знайшла продовження в теорії космополітизації німецького соціолога та політичного філософа Ульріха Бека. Ця концепція пропонує новий спосіб тлумачення сучасного мистецтва, яке знаходиться у нерозривному зв'язку з історичним та економічним розвитком суспільства. Термін «космополітизм» може мати різні прочитання, але найчастіше його пояснюють як точку зору на існування всього людства в єдиній спільноті, в якій всі люди, незалежно від їхньої політичної та національної приналежності, можуть бути громадянами цієї спільноти.

Естетичний або культурний космополітизм, що трактується як культурна схильність, пропонує інтелектуальну та естетичну позицію відкритості стосовно історичного досвіду різних культур. Ця інтерпретація космополітизму як суб'єктивної реальності і як форми свідомості передбачає зміну культурної парадигми, згідно з якою естетична відкритість дозволить подолати культурні відмінності в глобальних масштабах.

Виходячи з того, що уявлення про сучасний світ мистецтва досить розпливчате і неконкретне, професор Джорджтаунського університету Мартін Ірвін у своїй роботі «Інституційна теорія мистецтва та світу мистецтва» представляє бачення основної його функції «у постійному визначенні, підтвердженні та підтримці культурних цінностей та категорій мистецтва, а також у отриманні від усього суспільства повноважень для світу мистецтва на виконання цього» [13, с. 1]. Таким чином, М. Ірвін вбудовує світ мистецтва у суспільну систему, наділяючи його не лише певним місцем у соціумі, а й роблячи частиною взаємозалежних мереж соціальних відносин, тобто повноправним учасником побудови дійсності.

Наявність у розглянутих дослідженнях такого роду еkleктики у визначенні мистецтва, його ролі та місця в житті суспільства, в поєднанні з відходом не лише від стилю,

напряму або конкретного жанру мистецтва, а й практично з повною індивідуалізацією майже кожного продукту художньої творчої діяльності дає підстави для обговорення можливості тлумачення всієї сукупності процесів, що відбуваються у сучасному мистецтві, в контексті ідей акторно-мережевої теорії, яка стала самостійним методом дослідження трохи більше тридцяти років тому. Ця теорія пропонує принципово нову концепцію світу як мережі взаємин між однаково важливими учасниками побудови реальності. Використання основних позицій ANT (actor-network theory) до мистецтва дозволить побачити в ньому актора соціальної мережі, який визначає, змінює, спрямовує та чинить опір у соціумі. Автори ANT – Бруно Латур, Мішель Каллон та Джон Ло – пропонують низку принципів, використання яких дозволяє розглянути весь комплекс соціальних явищ у єдності мережевих ефектів, зберігаючи при цьому неповторність та унікальність кожного з акторів (учасників процесу).

Аналізуючи відомі соціологічні теорії: «суспільство *sui generis*» Е. Дюркгейма, «аутопоетичні системи» Н. Лумана, «символічну економіку полів» П. Бурдьє та «рефлексивну сучасність» У. Бека, Б. Латур відзначає, що всі ці ідеї можуть мати успіх у разі практичного застосування, а не у випадку, коли залишаться теоретичними дослідженнями, оскільки вони є «відмінними нарративами, якщо готують нас по закінченні перегляду до того, щоб взятися за політичні завдання побудови; вони неправильні, якщо приймаються для опису вже наявного спільного світу» [6, с. 265]. Говорячи про слабкі сторони сучасних соціологічних теорій, автор ANT аргументує свої думки таким чином: «Неправдоподібно, що мільйони учасників наших дій включені до соціальних відносин у трьох – і лише в трьох – модусах існування: «матеріальної інфраструктури», яка детермінує соціальні відносини, як у марксистських типах матеріалізму; «дзеркала», яке просто відбиває соціальні відмінності, як у критичній соціології П'єра Бурдьє; або задника сцени, на якій людські соціальні актори грають головні ролі, як у інтеракціонізмі Ірвіна Гофмана. Жоден з цих видів включення об'єктів у колективність, звичайно, не можна назвати неправомірним, але все це лише примітивні способи упаковки вузла зв'язків, що утворюють колектив. Жодного з цих методів не досить, щоб описати множинне переплетення людських і нелюдських акторів» [6, с. 119–120].

Незважаючи на те, що окремих наукових розробок, в яких розглядалося б мистецтво в контексті АНТ не було, Б. Латур вважає, що положення акторно-мережевої теорії також є правильними і «стосовно діяльності у сфері мистецтва», тому що між ним та іншими соціальними акторами лежить загальний спосіб конструювання [6, с. 125]. Так, на думку Б. Латура, «релігія, економіка, політика, спорт, мораль, мистецтво та все інше побудовані з того ж матеріалу; новим є лише слово «поле» [6, с. 342–343]. У цьому ряду мистецтво – це вид творчої діяльності, чий продукт здатен змусити людину «відчувати речі» [6, с. 326]. Ця ідея співзвучна з визначенням художнього об'єкта, яке належить британському антропологу мистецтв Альфреду Джеллу. На його думку, «об'єкт, визнаний об'єктом мистецтва, стає таким і може обговорюватися з точки зору параметрів теорії мистецтва, яка передбачає для нього наявність права голосу», оскільки твори мистецтва еквівалентні особистостям, а саме мистецтво – це система дій [12, с. 12].

Використання ідей АНТ у вивченні мистецтва у соціальному контексті може «врятувати» об'єкти художньої творчості від підпорядкованої та пасивної ролі, яка традиційно надається їм у суспільстві. При цьому мистецтво повинно відображати сутність мереж, в які воно вбудоване, і від яких невіддільне. Найкращим чином цей зв'язок можна виявити під час аналізу активної ролі мистецтва на кожному з етапів культурно-історичного розвитку суспільства.

**Висновки.** Всі перелічені погляди, які мають місце в дослідженнях сучасних культурних процесів, свідчать про те, що вивчення особливостей існування мистецтва у сьогоденнішньому світі потребує нових підходів. Розглядаючи мистецтво як вид суспільної діяльності, що створює модель, яка породжує дійсність, а не просто як виробництво якісно нового художнього продукту, можна побачити в ньому об'єкт, що активно буде соціальні відносини, беручи участь у них.

Для дослідження ролі мистецтва у соціально-історичному контексті як моделі, породжуючої дійсність, можна окреслити такі напрями, як:

– мистецтво як система дій, що повністю збігаються зі способом життя людей, організуюча сила та невід'ємна частина їхнього існування (наприклад, найдавніший ритуал первісного суспільства, заснований на синтезі танцю, живопису та музики);

– мистецтво як учасник створення та затвердження певних синтетичних моделей суспільних відносин (наприклад, візантійська «симфонія влади», заснована на єдності державної та релігійної влади за активного використання синтезу церковних мистецтв);

– мистецтво як повноправний учасник реальності, що взаємодіє з усіма складниками соціуму, які беруть участь у побудові дійсності певного історичного періоду (наприклад, епоха бароко, яка знайшла відображення не лише в усіх видах мистецтв, а й наклала свій відбиток на науку й політику);

– мистецтво як засіб протидії владі (наприклад, використання практично всіх видів мистецтва як рушійної сили під час Великої Французької революції, що призвело до виникнення якісно нового культурного періоду – романтизму);

– мистецтво як заперечення загальноприйнятих художніх норм у разі складних відносин з традиційними формами художньої творчості та суспільством (наприклад, російський авангардний рух, що мав місце на зламі XIX–XX ст.);

– мистецтво, яке виконує «соціальне замовлення», що відображає інтереси та пропагує ідеї правлячого класу (наприклад, напрям соцреалізму у СРСР);

– мистецтво як категорія, що еволюціонує в часі, якісне перетворення якої базується на взаємодії класичних творів мистецтва, сюжетів та образів з їх модернізованими трансформаціями (наприклад, ізоляція у візуальному мистецтві та сучасні трактовки вічних образів у музиці);

– мистецтво як відображення технологізації суспільства (наприклад, виникнення нових жанрів, побудованих на синтезі мистецтва та цифрових технологій: глітч-арта у візуальному мистецтві та ембієнту в музиці як музичного вираження навколишнього середовища).

Таким чином, можна дослідити різноманітні ролі мистецтва, завдяки яким воно буде соціум, взаємодіє з ним, створюючи нові моделі суспільних відносин, служить засобом відчуження, протистояння або виклику владі, а також застосовує сучасні технічні досягнення для творчої переробки класичних художніх форм. Така точка зору на мистецтво буде не лише підтвердженням його активної ролі в житті суспільства, а й дозволить наблизитися до розгадки природи багатьох процесів та явищ сучасного світу, а також допоможе в його переосінці.

Необхідність дослідження мистецтва як художньої творчої діяльності, що моделює дійсність, диктується тим, що саме така позиція дозволить охопити всі його реалії, які виражаються в активній взаємодії з рештою учасників соціуму. Визнання мистецтва повноправним учасником соціальних мереж виведе його з рамок діяльності, спрямованої на відображення реальності, і розширить роль художньої творчості встановленням зв'язків, які виходять за межі країн, народів, мов, вірувань та культур. Тому вивчення мистецтва не лише як складової частини соціального, а й як художньої діяльності, породжуючої модель дійсності, має потенційно важливі наслідки для духовного відродження людства.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурдьё П. Поле интеллектуальной деятельности как особый мир. Интервью с Карлом-Отто Май для “Norddeutschen Rundfunk”, данное в Гамбурге в декабре 1985 года. *Начала* : сборник текстов. Москва : Socio-Logos, 1994. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/2613>.
2. Бурдьё П. Социология социального пространства. Москва : Институт экспериментальной социологии. Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. 288 с.
3. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 304 с.
4. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. Москва : Канон, 1995. 352 с.
5. Кривцун О.А. Эстетика : учебник. Москва : Аспект Пресс, 2000. 434 с. URL: [http://library.nlu.edu.ua/POLN\\_TEXT/KNIGI\\_2009/KRIVCUN\\_2000.htm](http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KNIGI_2009/KRIVCUN_2000.htm).
6. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской ; под ред. С. Гавриленко. Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.
7. Луман Н. Введение в системную теорию. Москва : Издательство «Логос», 2007. 360 с.
8. Назарова О.А. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения. *Искусствознание*. 2019. № 1. С. 10–35.
9. Платон. Государство. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. Москва : Мысль, 1994. С. 79–420.
10. Сложеникина Н.С. К проблеме художественной правды и истины в искусстве. *Вестник ОГУ*. № 9, 2006, ч. 1. С. 118–123.
11. Burke K. The Philosophy of Literary Form. Berkeley : University of California Press, 1973. 496 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1525/9780520340978/html>.

12. Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford and New York : Clarendon Press, 1998. 271 p.

13. Irvine M. *Institutional Theory of Art and the Artworld*, 2008. URL: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.htm>.

14. Osborne P. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York, 2013, 282 p.

### REFERENCES

1. Bourdieu, P. (1994). The field of intellectual activity as a special world. Interview with Carl-Otto May for “*Norddeutschen Rundfunk*”, given in Hamburg in December 1985. Beginning. Collection of texts. Moscow: Socio-Logos. Retrieved from: <https://gtmarket.ru/library/articles/2613> [in Russian].

2. Bourdieu, P. (2007). *Sociology of social space*. Moscow: Institute of Experimental Sociology. St. Petersburg: Aletia [in Russian].

3. Hoffman, I. (2000). *Submission of itself to others in everyday life*. Moscow: Canon Press, Kuchkovo Field [in Russian].

4. Durkheim, E. (1995). *Sociology. Its object, method, purpose*. Moscow: Kanon [in Russian].

5. Krivtsov, O.A. (2000). *Aesthetics: Tutorial*. Moscow: Aspect Press. Retrieved from: [http://library.nlu.edu.ua/po/n\\_text/knigi\\_2009/krivcun\\_2000.htm](http://library.nlu.edu.ua/po/n_text/knigi_2009/krivcun_2000.htm). [in Russian].

6. Latour, B. (2014). *Social Rebuild: Introduction to Actor-Network Theory / Trans. from English by I. Polonskaya*; Ed. S. Gavrilenko. Moscow: Ed. House of the Higher School of Economics [in Russian].

7. Luman, N. (2007). *Introduction to the system theory*. Moscow: Publisher “Logos” [in Russian].

8. Nazarova, O.A. (2019). *View of the Epoch: how the social history of art has changed the history of the art of Italian Renaissance*. *Artistic Credit*. No. 1. Pp. 10–35 [in Russian].

9. Plato (1994). *State*. Collected Works in 4 tons. T. 3. Moscow: Thought. Pp. 79–420 [in Russian].

10. Slozhenikina, N.S. (2006). *To the problem of artistic truth and truth in art*. *Herald of OGU*. No. 9, Part 1. Pp. 118–123 [in Russian].

11. Burke, K. (1973). *The Philosophy of Literary Form*. Berkeley: University of California Press. Retrieved from: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1525/9780520340978/html> [in English].

12. Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford and New York: Clarendon Press [in English].

13. Irvine, M. (2008). *Institutional Theory of Art and the Artworld*. Retrieved from: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.htm> [in English].

14. Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York [in English].

УДК 78.071.1(430)(092):78.082

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-13>**Олена Холодкова**

ORCID: 0000-0001-6596-9953

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
scherzo1331@gmail.com

## РИТОРИЧНЕ *INVENTIO* В ДУЕТНИХ СОНАТАХ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА

**Мета статті** полягає у дослідженні першого риторичного етапу – *inventio*, визначенні його типів та різновидів, специфіки його інтерпретації в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана (ТWV 40:101-106, 1727). **Методологію дослідження** складають історичний, компаративний та структурно-функціональний методи. На противагу загальноприйнятому, досить стереотипному, розумінню музичної риторики як явища «фігуративного», пропонується включити в це поняття риторичний канон та виявити шляхи його реалізації в музиці Г. Ф. Телемана, зі спеціальною увагою до першого етапу цього канону, що становить **новизну** цієї роботи. У результаті дослідження робиться **висновок**, що існує декілька типів першого риторичного *inventio*: *inventio* як «винахід», як жанр, як «підготовка» наступних частин та як «основна ідея» твору, закладена в початковому мотиві. Аналіз дуетних сонат Г. Ф. Телемана показав, що композитор звертається майже до всіх типів риторичного *inventio*, з позиції композиторської інтерпретації. Виконавське *inventio* передбачає можливість імпровізації на початку твору або між його частинами, що також буде виконувати роль підготовки або вступу. Так, всі перші частини можна розглядати як «вступ» до наступних фуг, які композитор розміщує на другій позиції циклу. У чотирьох сонатах (№№ 1, 2, 4 та 5) перші частини жанрово наближаються до інвенції за рахунок двоголосної фактури, імітаційного розвитку, частих перекличок. У них же можна виділити і «мотивне» *inventio*, яке може бути представлене мелодичною послідовністю (№ 1), ритмічною формулою (№ 5), контрапунктичним сполученням (№ 2), або темою, що залишається незмінною, проте впізнаною протягом всієї частини (№ 4). Вивчення сутності риторичних етапів є важливим елементом в дослідженні музики Г. Ф. Телемана, оскільки виводить на більш ґрунтовний рівень розуміння композиції та поетики творів композитора.



**Ключові слова:** музична риторика, риторичний канон, риторичне *inventio*, композиторське *inventio*, виконавське *inventio*, інвенція, ансамблева музика Г. Ф. Телемана, бароко.

**Kholodkova Olena**, Postgraduate Student at the Department of Interpretation and Analysis of Music of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

**Rhetorical *inventio* in G. Ph. Telemann's Duo sonatas**

**The purpose** of the article is to study the first rhetorical stage – *inventio*, to define its types and varieties, the specifics of its interpretation in the Duo sonatas by G. Ph. Telemann. **The methodology** of the research is based on historical, comparative and structural-functional method. In contrast to the common and rather stereotypical understanding of musical rhetoric as a “figurative” phenomenon, we propose to include a rhetorical canon in this concept and to reveal the ways of its realization in the music of H. F. Telemann, with special consideration of the first stage of this canon, which is **the scientific novelty** of the research. In the result of the study we come to the **conclusion** that there are several types of the first rhetorical stage: *inventio* as an “invention” in the literal sense of the word, as a genre, as a “preparation” of the following movements and as the “main idea” of the piece, contained in the initial motif. Composer’s interpretation shows that G. Ph. Telemann recourses to almost all types of rhetorical *inventio* in his Duo sonatas. “Performing” *inventio* implies optional improvisation at the beginning of the piece or between its movements, which will also serve as a preparation. Thus, all of the first movements can be considered as an “introduction” to the following fugues, which are placed by the composer in the second position of the cycle. In the four sonatas (Nos. 1, 2, 4 and 5) the first movements are close to an invention in terms of genre due to the two-parts structure, imitative elaboration, and frequent “dialogues” between parts. Here we can also distinguish a “motive” *inventio*, which may be represented by a melodic sequence (No 1), or a rhythmic structure (No 5), a counterpoint combination (No 2), or a theme that stays constant but is recognizable throughout the entire movement (No 4). The study of the essence of rhetorical stages is an important element in the investigation of G. Ph. Telemann’s music due to the fact that it provides a thorough understanding of the composition and poetics of the composer’s works.

**Key words:** musical rhetoric, rhetorical canon, rhetorical *inventio*, composer’s *inventio*, performer’s *inventio*, invention, G. Ph. Telemann’s chamber music, baroque.

**Актуальність теми дослідження.** У сучасному музикознавстві тема музичної риторики викликає неабиякий дослідницький інтерес (Dreyfus [5], Zgylka [10], Callahan [4], Karosi [6]). Серед музикантів досить міцно закріпилося твердження, що в основі барокової риторики лежать виключно риторичні фігури, які складають афекти. Велика кількість наукових праць

присвячена саме цим її аспектам – *Affektenlehre* і *Figurenlehre*, але, на жаль, нерідко ігноруються всі інші (наприклад, питання форми, артикуляції з позиції риторики/риторичних етапів), хоча, на наш погляд, це лише невелика частина, важлива, але не найголовніша складова частина риторики як такої. Дослідження питання музичної риторики з позиції її етапів значно розширює предмет і допомагає глибше пізнати його сутність, чим і зумовлена актуальність обраної теми.

**Метою дослідження** є визначення типології риторичного *inventio*, а також виявлення засобів реалізації цього етапу в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана.

У цій статті вперше проводяться паралелі між «риторичним каноном» та музикою в ансамблевих творах композитора, а також окреслюється типологія першого риторичного етапу, що і становить **новизну дослідження**.

**Виклад основного матеріалу.** У трактатах, присвячених риториці, часто проводиться паралель між виконавцем та оратором. Таке порівняння є логічним і не викликає сумніву. Й. Кванц підтверджує цю думку: «Музичне виконання можна порівняти з промовою оратора. І оратор, і музикант, готуючи і виконуючи твір, ставлять перед собою одну і ту ж мету: підкорити серця слухачів, збудити або заспокоїти їх почуття і привести їх у той чи інший афект. Тому кожному з них було б корисно дізнатися про обов'язки іншого» [1, с. 117]. Подібність в підготовці і у виконанні промови та музичного твору була очевидною, проте, якщо в ораторському мистецтві був розроблений чіткий «риторичний алгоритм», якому повинен був слідувати оратор, то в музиці не все було так однозначно. Теорія музичної риторики формувалася в епоху бароко, але для кожного композитора чи теоретика вона мала індивідуальний зміст та значення, і розуміння «основ риторики» відрізнялися. Так, наприклад, А. Бірнбаум захоплювався бахівськими пізнаннями в риториці, усвідомленням її складових частин, що об'єднують її з музикою, вмінням композитора продемонструвати таку подібність в своїх творах, в той же час Й. А. Шайбе звинувачував Й. С. Баха в тому, що він не цікавився науками, які насправді потрібні композитору, а саме правилам риторики та поезики [5, с. 8]. Різноманітність поглядів могла бути зумовлена певними особистими мотивами, проте з історичної перспективи видно різне ставлення до самого предмету риторики – що було «риторичним» для

одного, не було «риторичним» для іншого. Імовірною причиною цього могла бути відсутність єдиної дефініції музичної риторики. Риторична (з ораторського мистецтва) концепція могла бути взята за основу (К. Бернхард, Й. Матезон) і частково «переробитися» на інший, більш прийнятний для розуміння лад. Риторична концепція могла взагалі нівелюватися, але з неї могли бути частково запозичені якісь окремі елементи (М. Преторіус).

Із сьогоденної перспективи, коли є можливість співставити різні концепції розуміння предмету музичної риторики, доволі переконливим представляється її обґрунтування через паралелі між ораторським мистецтвом та музикою, не вибірково, а на всіх риторичних етапах, знаходження відповідностей, подібностей. По-перше, зв'язок музики і риторики є історично та теоретично обумовленим, по-друге, до цих етапів зверталися автори трактатів, по-третє, предмет риторики, з одного боку, значно розширюється, а з іншого – стає надзвичайно конкретним, що надає можливості запропонувати досить чітку дефініцію музичної риторики, якої не існувало у добу бароко.

Як відомо, Квінтиліаном (як і Цицероном) було запропоновано 5 канонів риторики, які поетапно розкривають процес викладу думки: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. Його теорія була основою як для чисельних «риторик» XVI–XVII ст., так і для музичних теоретичних трактатів. Таким чином, деякі з риторичних елементів описуються і переосмислюються у німецьких теоретиків, які прагнули до створення музики згідно з риторичними законами, законами гармонії та контрапункту. В *Syntagma Musicum* М. Преторіуса описується етап *inventio*, К. Бернхард звертається до трьох етапів – *inventio elaboratio*, *executio* (і в нього немає *decoratio*), Й. Матезон схиляється до цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria*. Із сьогоденної перспективи ми можемо взяти за основу п'ять риторичних етапів, провести паралелі з ораторським мистецтвом. Найголовніше значення мають загальні функції, ідеї, а не деталі, оскільки важливим є розуміння, як саме виражені в музиці ці риторичні складові частини. *Inventio* в музиці може бути пов'язано з вступом, початком твору – на більш глобальному рівні, і з основною музичною ідеєю (мотивом) – на рівні форми. *Dispositio* доцільно розглядати як процес розвитку/розробки музичного матеріалу. На етапі *elocutio*/

*decoratio* на перший план виходять не тільки риторичні фігури та звороти, а також орнаментация. І до останнього елементу, *pronuntiatio*, який в ораторському мистецтві пов'язаний безпосередньо з виголошенням промови, в музиці доцільно буде віднести спосіб виконання, а саме артикуляцію, фразування.

Як згадувалося вище, перший риторичний етап, *inventio*, може трактуватися по-різному, на більш глобальному рівні, або на більш детальному. Проте одне не виключає інше. Найбільш звично розглядати *inventio* як жанр – невеликі інструментальні поліфонічні двоголосні або триголосні твори, в яких «винахідливо» використовуються різні види поліфонічної техніки, наприклад, імітації, канони тощо. Інвенція, перш за все, асоціюється з доробком Й. С. Баха, його *Inventionen & Sinfonien*. Слід зазначити, що «інвенціями» композитор назвав саме 15 двоголосних композицій (що посилює асоціації з дуетними сонатами Г. Ф. Телемана), проте і інвенції, і симфонії доречно розцінювати як приклад риторичного *inventio*. Як відомо, вони виникли із навчально-методичною метою, композитор трактував їх не як жанр, але передусім як «чітку інструкцію» компоновання дво- та триголосних творів, а крім того, як «належним чином» писати інвенції та розробляти їх. Із цього виникає ще кілька способів інтерпретації цього етапу.

Сама дефініція слова звертає до прямого його значення – «винахід». В історії музики були випадки «винахідливих» цікавих ансамблевих рішень. Наприклад, у Дж. Доуленда є п'еса, що має підзаголовок «Інвенція для двох виконавців на одній лютні». «Книги музичних інвенцій» К. Жанекена складають світські шансони, в яких композитор звертається до оноματοпеїчної риторики, рясно використовуючи позамузичні алюзії, наприклад, імітації звуків бою, птахів тощо. Цікаві ансамблеві «інвенції» можемо спостерігати в доробку Л. Відани, а скрипкові концерти Антоніо Вівальді *op.* 8, серед яких і «Пори року», мають титул «Спокуса гармонії і інвенції» або «Суперечка Гармонії з Винаходом». Як бачимо, для попередників і сучасників Г. Ф. Телемана це не тільки «винайдення» способу розвитку музичного матеріалу, як в інвенціях Й. С. Баха, а також винахід «позакомпозиційних» речей.

*Inventio* як вступ, як підготовка чи як початок виступу, промови тощо, може бути потрактовано двояко. По-перше, як імпровізація виконавця перед виконанням твору або між частинами (своєрідна з'язка і одночасно вступ до наступної

частини). По-друге, на загально-композиційному рівні, тобто розуміння першої частини сонати як вступу до цілого циклу, де експонуються основні образи, які зазнають зміни (розвиваються) в наступній частині. Так, перша риторична фаза, *inventio*, розглядається як початок промови, вступ, в якому оратор окреслює проблему, звертає на неї увагу слухачів. Теоретично ця фаза представляє собою систематичний пошук аргументів, їх формування, спроба впорядкування. Для Б. Ламі [2, с. 62] це процес осмислення промови, впорядкування форми, порядку викладення. За правилами риторики він підкреслює свою думку порівнянням з художником – спочатку виникає ідея, образ, потім проходить його осмислення, і вже далі втілення. Важливим є зауваження, що при підготовці промови ми повинні весь час думати про основну ідею і не відходити від основного предмету, знайти «золоту середину» між стислою доповіддю і занадто розлогою. В музиці це так само фаза підготовки, про що пише М. Преторіус, цитата якого неодноразово з'являється в дослідженнях цієї теми. Оскільки тоді не було концертів в нашому розумінні, коли публіка терпляче чекала на виконавців, перед початком концерту М. Преторіус радить заздалегідь інвенцію, щоб приготувати аудиторію, а також дати можливість приготуватися інструменталістам, настроїти інструменти [7, с. 257]. У цьому, крім підготовки, було і прагнення відчувати інструмент, вслухатися в акустику, а також розігратися. Можна припустити, що і зараз це частково зберіглося в традиції історично інформованого виконавства. Музиканти-автентисти (наприклад, *Amandine Beyer, Plamena Nikitassova, Federico Guglielmo. Pierre Hantai*) іноді включають імпровізацію перед початком твору або між частинами, що слугує зв'язкою і водночас виконує функцію *inventio*, готуючи слухача до зміни характеру, образної сфери.

Як продемонстрував Л. Дрейфус, етап *inventio* також можна розглядати в більш вузькому значенні, на рівні тематичного розвитку. «Винахід», стисла «основна ідея» твору, яка наділена певними характеристиками і виражає основну думку, – так можна охарактеризувати *inventio*. Такою ідеєю може бути основний мотив твору, основний його компонент, який буде розроблятися далі (наприклад, в інвенції), або тема фуґи, або перша основна тема твору з чітким тональним планом: від Т модуляція в D, а далі більш розлоге повернення до основної

тональності через секвенцію, а також каденція (як часто в барокових концертах перше *tutti*).

У спробі аналізу першого риторичного етапу в Дуетних сонатах Г. Ф. Телемана виникають питання, наскільки риторичне визначення співвідноситься з жанровим, чи всі перші частини мають в собі «головну ідею» всього циклу, «запускають» її. З одного боку, враховуючи те, що на другій позиції в сонатах завжди знаходиться fuga, досить логічно трактувати перші частини як «вступ», «підготовку» саме цих фуг, незалежно від їх жанрової основи та особливостей. Якщо співвідносити їх з риторичним *inventio* в більш загальному сенсі, то справді можна виявити такі основні функції, як становлення основної тональності, образної сфери (більш-менш, бо fugи все одно більш активні). Тобто при тому, що, безумовно, характери в частинах зазнають змін, такий основний принцип, де, як правило, в першій частині заявляється основний образ, а його «посилення» відбувається в другій. Наприклад, ніжні радісні образи в *Dolce* сонати № 1 *D-dur*, що підкреслюються частими висхідними мотивами (*anabasis*), переходять в активну, вольову, також радісну тему fugи *Allegro*, що побудована на інтонаціях висхідної квати та мелодичних стрибках. Іншим прикладом може служити пасторальне *Siciliano* з Сонати № 3 *A-dur* і наступна піднесена fuga *Allegro*, в якій після першої частини зберігаються риси танцювальності, а саме, розмір частини (6/4), жвавий темп, ритмічний малюнок, мелодична структура теми, побудована на висхідних квартах, а крім того використання трелей, що надають темі рис «галантності». Таким чином, з цієї «глобальної» позиції, перші частини можна вважати риторичним *inventio*.

Перші частини з Сонат № 1 (*D-dur*), № 2 (*G-dur*), № 5 (*h-moll*) і частково № 4 (*e-moll*) мають деякі риси, характерні для інвенції як жанру, – поліфонічну двоголосну фактуру, імітаційний розвиток, інструментальну природу тематизму. У них вже на мікрорівні, тобто на рівні мотивного розвитку, можна побачити цю «основну ідею», знайти «*inventio* в інвенції» (як у Дрейфуса). Так, в *Dolce* Сонати № 1 таким «мотивним *inventio*» можна вважати перший *anabasis*, який потім неодноразово почергово повторюється в голосах. Він не тільки окреслює основну ідею в першому розділі частини, з нього також починається середній розділ, в якому вже розробляються його елементи.

У першій частині Сонати № 2 (*G-dur*) – *Soave* – таким елементом є початкове контрапунктичне сполучення двох основних мотивів: висхідної квартової інтонації + затримання дисонансу (залігована нота) та розв’язання цього дисонансу в фігураціях шістнадцятих. Якщо розглядати ці два елементи як єдине взаємодоповнююче ціле (бо в одному голосі один елемент, а в іншому в той же час – другий), можна окреслити саме таку їх взаємодію як *inventio* на тематичному рівні. Під час подальшого аналізу стає видно, як одночасно ці елементи змінюються (іноді «розширяються», іноді звучать в протилежному русі), завдяки чому відбувається розвиток матеріалу.

Цікавим і найбільш показовим прикладом «мотивного *inventio*» можна вважати мотив з *Largo* Сонати № 5 *h-moll*. У «початковій ідеї» вагомішу роль виконує не інтервальний склад, а як раз ритмічний – 5 рівних четвертних + довге затримання. Інтервальний склад цього *inventio* протягом частини буде змінюватися, проте ритмічне залишиться сталим. Цікаво також, що Г. Ф. Телеман розташовує елементи *inventio* «дзеркально»: на початку та в кінці частини власне звучить початковий мотив – вузький хід мелодії від I до III ступеню і назад, викладений чвертями, і подальший стрибок (в залежності від контексту – на квінту чи октаву) та затримання; на початку умовного середнього розділу – це висхідний рух рівними чвертями по звуках нонакорду і затримана його «верхівка», а перед умовною репризою – по нонакорду в низхідному напрямку; в умовному середньому розділі – це поступеневі низхідні ходи та стрибок на октаву. Аналіз з такого боку, тобто виходячи з *inventio* і його перетворення, дає розуміння риторичних етапів «в дії», структурно-композиційної організації, а також сприйняття форми як більш цілісної, логічно побудованої, а не «плинної», чи складеної зі стислих елементів з «крапками» в кадансах.

Першу частину (*Largo*) з Сонати № 4 *e-moll* можна окреслити як інвенцію з елементами фуги. До інвенції її наближають двоголосна фактура, імітаційний розвиток. Проте основна тема, яку можна було б окреслити як *inventio*, тут неодноразово проводиться в різних тональностях, що характерно для фуги, хоча ж структурно частина не має подібностей з нею. На відміну від попередніх перших частин, тут «мотивне *inventio*» не зазнає змін як таких, не модифікується, не розширяється,

а залишається сталим впізнаваним елементом протягом всієї частини.

Таким чином, всі перші частини дуетних сонат можна розглядати як риторичне *inventio*, але на різних рівнях. Ті перші частини, в яких не було виявлено ознак жанру інвенції (з Сонат №№ 3, 6), репрезентують основний характер твору, який розвивається в наступних фугах: після танцю *Siciliano* на першій позиції слідує не менш жвава «танцювальна» fuga (Соната № 3), а пасторальне *Affettuoso* продовжується фугою *Presto*, що має досить розлогу тему пісенного характеру. У перших частинах інших сонат *inventio* проявляється не тільки на рівні «підготовки» фуги, але також і на мотивному, де композитор виділяє основну «ідею» частини, яка, у свою чергу, впливає на тематичний розвиток твору, а також сама зазнає змін. Цікаво, що у Г. Ф. Телемана ця основна «думка» може бути представлена як мелодична послідовність (Соната № 1) та як ритмічна (Соната № 5), а крім того, може поєднувати два елементи, утворюючи з них одне взаємодоповнююче ціле (Соната № 2). Також у цих сонатах на розсуд виконавців можна включити власне імпровізоване *inventio*, можливо, навіть побудоване на основному тематичному матеріалі, що не тільки налаштує слухачів на основний афект, але і об'єднає цикл єдиною ідеєю навіть на технічному рівні (якщо включати між усіма частинами).

**Висновки.** Звернення в музиці до риторичних етапів не є новою ідеєю, бо давні теоретики іноді використовували «риторичну теорію» як підґрунтя для вираження своїх поглядів. Проте в даній статті вперше відбулася спроба проведення паралелей між риторичним канonom та його втіленням в музичному мистецтві. Із цією метою було вирішено дослідити перший риторичний етап та його можливі втілення в музиці. Так, дослідження показало, що ми умовно можемо виділити кілька типів *inventio*:

1) *inventio* як жанр, проте залишається питання – чи є це насправді історично, якщо ні Й. С. Бах, ні його попередники не виділяли саме жанровий підхід?

2) звернення до прямого значення терміна *inventio* – винахід, і звідси, відповідно, «винахід» цікавих прийомів гри, шляхів розвитку музичного матеріалу;

3) «виконавське» *invention* – тобто імпровізація перед початком твору чи частини;



4) «композиторське» *inventio* (на рівні зафіксованого композитором тексту), коли початок твору – першу частину, прелюдію тощо – можна розцінити як вступ;

5) «мотивне» *inventio*, основна «ідея» частини, що втілена в початковому мотиві.

У дуетних сонатах Г. Ф. Телемана можна знайти риси майже всіх перерахованих типів. Перші частини сонат доцільно розглядати як «вступи» до фуг на другій позиції, вони з перших нот репрезентують основний характер і афект твору, який ще яскравіше представляється в наступних частинах (№№ 3, 6). Деякі перші частини (№№ 1, 2, 5) викликають аналогії з жанром інвенції за рахунок поліфонічної фактури, імітаційного розвитку, контрапунктичних прийомів (канонів, імітацій). Власне, саме в таких частинках важливе значення для розуміння форми відіграє «мотивне» *inventio*. Такий тип може бути представлений у сонатах Г. Ф. Телемана у вигляді мелодичного звороту (№ 1), стислої впізнаваної ритмічної формули (№ 5) або певним контрапунктичним сполученням (№ 2). Не можна не згадати, що виконавці також за бажанням можуть доповнити сонати своїми «вступними» імпровізаціями, що цілком буде відповідати стилю.

Нема однозначної відповіді на те, з якої саме позиції ми повинні розглядати риторичне *inventio* в сонатах композитора. Утім, дослідження всіх можливих рішень, пошук кореляції між ними виводить дослідників на глибший рівень розуміння komponування музики Г. Ф. Телемана та його композиторської поетики в цілому.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013 / Переклад с німецького видання: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kasse I: Vdrenreiter, 1980, 387 с.

2. Пастернак Е. «Риторика» Лами в истории французской филологии. Москва : Языки славянской культуры, Studia philological, 2002. 328 с.

3. Bernhard Ch. Tractatus compositionis augmentatus (1660), edition and polish translate Walter-Mazur M. : Musica Iagellonica, Krakow, 2004. 178 s.

4. Callahan M. R. Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy (PhD thesis), University of Rochester Rochester, New York, 2010. 293 p.

5. Dreyfus L. *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, third printing, 2004. 270 p.
6. Karosi B. *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (Dr Art thesis) Yale School of Music, New Haven, 2014. 84 p.
7. Lampl H. *A translation of Syntagma Musicum III* by Michael Praetorius. (DMA thesis). University of Southern California, 1957. 458 p.
8. Lenneberg H. Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II) *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2, Duke University Press, 1958. P. 193–236
9. Mattheson J. *Der Vollkommene Capellmeister 1739*. Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter, 1969. 484 s.
10. Zgylka M. *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań, 2016. 153 s.

#### REFERENCES

1. Quantz, J. J. (1752; 2013). *Versuch einer Anweisung die Flüte traversiure zu spielen*. Reprint der Ausgabe Berlin, / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1980, translate from German: St. Petersburg: Foundation for the Revival of Ancient Music [in Russian].
2. Pasternak, E. (2002). *Lamy's «Rhetoric» in the History of French Philology*. Moscow: Languages of Slavic Culture, Studia philologica [in Russian].
3. Bernhard, Ch. (1660; 2004) *Tractatus compositionis augmentatus*, edition and polish translate Walter-Mazur M. Musica Iagellonica, Krakwy [in German and Polish]
4. Callahan, M. R. (2010). *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy* (PhD thesis), University of Rochester Rochester, New York [in English].
5. Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, third printing [in English].
6. Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (Dr Art thesis) Yale School of Music, New Haven [in English].
7. Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III* by Michael Praetorius. (DMA thesis). University of Southern California [in English].
8. Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II) *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2, Duke University Press. P. 193–236 [in English].
9. Mattheson, J. (1739; 1969). *Der Vollkommene Capellmeister*, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter [in German].
10. Zgylka, M. (2016). *Rhetorical aspects in the violin music*, Poznań [in Polish].

УДК 78.07.1 : 780.616:432 : 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-14>**Ліліт Арменівна Мкртчян**

ORCID: 0000-0002-4028-4787

творчий аспірант II року навчання

кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[mkrticanlilit@gmail.com](mailto:mkrticanlilit@gmail.com)

## СПЕКТРИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ АРНО БАБАДЖАНЯНА: СЕМАНТИКА КАМЕРНОСТІ ТА КОНЦЕРТНОСТІ

У статті аналізуються семантичні прояви камерності та концертності у фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна. Вивчаються стилізові та композиційні особливості фортепіанних та камерно-фортепіанних творів композитора. Досліджується індивідуальний виконавський стиль Бабаджаняна-піаніста та його вплив на авторський стиль Бабаджаняна-композитора. Акцентується увага на художніх та фактурних особливостях творів для сольного та камерного фортепіано. Значне місце у статті відведено музично-виразовим засобам, до яких належать елементи музичної мови, засади формоутворення та композиційні структури.

**Наукова новизна.** Творча спадщина Арно Бабаджаняна є надзвичайно багатогранною, його авторському перу належать твори різних жанрів: концерти для соліста з оркестром, сонати для інструментальних дуєтів, фортепіанні п'єси/програми цикли, естрадні пісні, музика до кінофільмів тощо. Проте дослідники, звертаючись до вивчення творчості Арно Бабаджаняна, в першу чергу акцентують увагу на концертно-віртуозних особливостях його виконавського стилю, який, безумовно, наклав відбиток на особливості композиторського почерку, сформувавши аристократичний вірменський піанізм. Водночас значний пласт лірико-психологічних образів, закладених в таких творах, як «Елегія», «Мелодія», «Прелюдія», «Роздум» для фортепіано, написаних не стільки для концертно-естрадного подання, скільки для камерно-інтимного діалогу зі слухачами-однодумцями, залишається поза науковою увагою.

**Аналіз досліджень.** До вивчення етапів творчого шляху композитора творчості та його ролі у розвитку вірменської музики зверталися А. Григорян, М. Шагинян, Н. Мартиросян, Н. Гумреци, А. Шахвердян. Характеристики виконавських піаністичних манер знаходимо у відгуках С Саркісяна, Л. Саакяна, Л. Сухомлінової, П. Долінської.

**Методологією роботи** є дослідження семантичних проявів камерності та концертності у фортепіанній/камерно-фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна; аналіз процесів взаємовпливу індивідуального виконавського та авторського композиторського стилів.

**Ключові слова:** фортепіанна та камерно-фортепіано творчість А. Бабаджаняна, індивідуальний виконавський стиль, семантика камерності та концертності.

*Mkrtychyan Lilit Armenivna, Creative Postgraduate Student at the Department of Special Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Spectrues of Arno Babadzhanian's piano creativity: semantics of chamber and concert**

The article analyzes the semantic manifestations of chamber music and concerto in Arno Babajanyan's piano works. The stylistic and compositional features of the composer's piano and chamber-piano works are studied. The individual performance style of Babajanyan-pianist and its influence on the author's style of Babajanyan-composer are studied. Emphasis is placed on the artistic and textural features of works for solo and chamber pianos. A significant place in the article is given to musical means of expression, which include elements of musical language, the principles of formation and compositional structures.

Scientific novelty. The creativity of Arno Babadzhanyan is superbly rich, and the author's pen is capable of creating different genres – concertos for a soloist with an orchestra, sonatas for instrumental duets, piano songs / program cycles, pop songs, music to films. The proteges of the past, going as far as to marvel at the creativity of Arno Babadzhanyan, in the first phase emphasize their respect for the concerto-virtuosity features of the Vikonian style, which, insanely, put a strain on the features of the composer's handwriting, having formed an aristocratic contemporary pianism.

At the same time, a significant layer of lyrical and psychological images is embedded in such works as "Elegy", "Melody", "Prelude", "Meditation" for piano, written not in the style of a concert-pop tribute, but in an intimate chamber dialogue with hearing-unanimity, takes a pose of scientific respect.

Research analysis. Before the beginning of the creative path of the composer, creativity and his role in the development of the country's music were played by A. Grigoryan, M. Shaginyan, N. Martirosyan, N. Gumretsi, A. Shahverdyan. The characteristics of Vikonian pianistic manners are known from the notes of S. Sarkisyan, L. Sahakyan, L. Sukhomlinova, P. Dolinskaya.

Methodology of work and follow-up of semantic manifestations of intimacy and concert quality in the piano/chamber-piano creativity of Arno Babadzhanyan; analysis of the processes of mutually individual vykonavskogo and author's composing styles.

**Key words:** piano and chamber-piano works by A. Babajanyan, individual performance style, semantics of chamber and concert.

**Актуальність проблеми.** Особистість композитора-виконавця у всі часи приваблювала публіку. Згадаймо, що епоха романтизму, відкривши світ особливих почуттів, відкрила й можливість музичного висловлення від першої особи, від одноосібного «Я». Відтак відтворення дійсності в мистецтві стало відбуватися не з позицій об'єктивної істинності, а з точки зору конкретної людини: постать композитора, виконавця (а найчастіше композитора-виконавця) стала предметом підвищеної уваги у суспільно-слухачьких колах; публіку почала цікавити не тільки виконувана музика, але й особистість натхненного виконавця-митця. Ніколи раніше значення суб'єктивних переживань виконавця не підіймалося так високо, як у романтичну добу: на концертну естраду був винесений культ особистих почуттів, заглибленість у інтимний світ митця, в якому переважали драматичні емоції, виражені блискучими інструментально-віртуозними засобами. Інструментальний стиль композитора та його виконавська манера ототожнювалися, викликаючи певні характерні інструментальні асоціації: віртуозна «гітарна скрипковість» Н. Паганіні, «клавирна оркестральність» Ф. Ліста, «салонна фортепіанність» Ф. Шопена, «педальна симфонічність» Й. Брамса, «органна інструментальність» С. Франка, «фортепіанна клавесиновість» К. Дебюссі, «інструментальна пісенність» Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, М. Лисенка [8, с. 315].

Цей перелік можна доповнити іменами А. Рубінштейна, С. Рахманінова, О. Скрябіна, М. Метнера тощо – цим композиторам-виконавцям був притаманний особливий артистичний магнетизм, і саме таким магнетизмом був наділений Арно Бабаджанян.

На сьогодні не часто можна зустріти піаніста-виконавця, який паралельно зі своєю основною спеціальністю професійно займався би композицією, створивши власний індивідуальний авторський стиль: твори А. Бабаджаняна детально продумані, фактурні елементи доцільні та пластичні, піаністично зручні, пасажи вкладаються під пальцями, тобто раціональні з точки зору їх технічного втілення. Цілком природно, що індивідуальний виконавський стиль піаніста, склад його артистичного дарування, конструкція руки – все це позначається на його авторському почерку та фактурному викладенні музичного матеріалу.

Це дозволяє стверджувати, що А. Бабаджанян був не тільки чудовим художником, а і справжнім майстром виконавського мистецтва, і цьому зайвий раз переконують архівні відео/аудіо матеріали, записи на радіо та телебаченні; низка кінофільмів про творчість Арно Бабаджаняна.

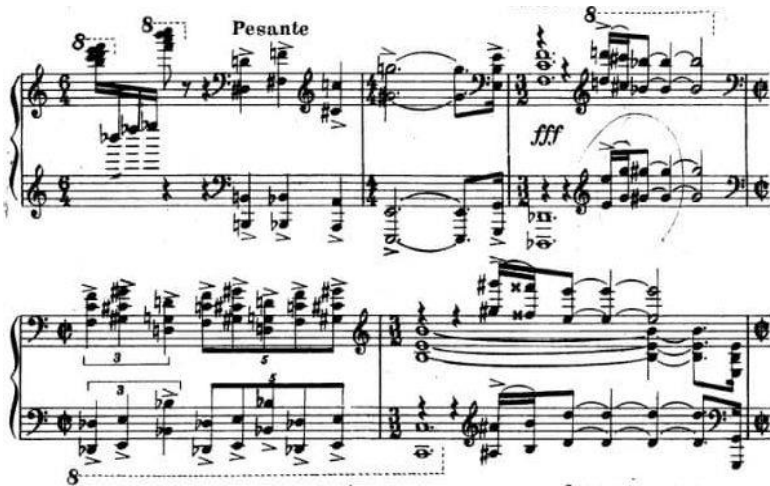
**Виклад основного матеріалу.** Творчість композитора є надзвичайно багатогранною та різножанровою, а отже, з нашої точки зору, дослідження творів А. Бабаджаняна, що написані для сольного фортепіано/фортепіано з оркестром, для фортепіано з інструментальним ансамблем або для дуету піаніста та вокаліста, потребують диференційовано-усвідомленого виконавського підходу до виявлення відмінних стилістичних авторських методів відтворення генетичних жанрових ознак. А отже, звертаємо увагу на семантику концертності та камерності в фортепіанних та камерно-фортепіанних жанрових різновидах творчої спадщини А. Бабаджаняна.

Творчість Арно Бабаджаняна привернула увагу багатьох науковців, зокрема, монографії А.Р. Григоряна «Арно Бабаджанян», М.С. Шагинян «Подорож по Радянській Вірменії»; Н.Т. Мартиросян «Шість картин Арно Бабаджаняна. Питання інтерпретації.»; Н. Гумреци «Миколай Фадєєвич Тігранов и музыка Сходу»; А. Шахвердян «Очерки армянской музыки», що аналізували творчий шлях композитора, національні витоки його оригінального авторського стилю та музичної мови. Дослідження митецької постаті Бабаджаняна-композитора було б неповноцінним без висвітлення оригінального піаністичного стилю Бабаджаняна-виконавця. Певні характеристики його виконання надані в роботах музикантів-практиків – Саркісяна С. «Арно Бабаджанян: витоки нового стилю». У такому комплексному підході цікавою постає творча особистість Арно Бабаджаняна, що поєднує яскравого концертного сольного виконавця та чуйного, гнучкого ансамбліста.

Із нашої точки зору, саме фортепіанна манера виконання ініціювала інтенсивний поштовх композиторської творчості Арно Бабаджаняна та сприяла розвитку оригінальних авторських піаністично-фактурних засад. Зокрема, використовуючи об'ємний арсенал інструментальних виразових засобів, композитор у низці своїх творів втілює семантику концертності: фортепіанна фактура, сповнена емоційним національним колоритом та спрямована на яскраве концертне подання, концертний тонус виконання відтворює ефект оркестрального

звучання не стільки за рахунок збільшення гучнісно-динамічних показників, скільки завдяки фактурному насиченню додатковими фактурними голосами,

Показовим прикладом неповторного фактурно-піаністичного письма композитора постає «Поема» для фортепіано, що увійшла до програми III Міжнародного конкурсу імені П.І. Чайковського (1966) і була призначена для обов'язкового виконання учасниками конкурсу.



На думку О. Руч'євської, арсенал виразових засобів значно розширився у XX столітті – «вільна атональність, додекафонія, тональна серійність, конкретна музика, сонористика» тощо. Проте відзначається і надзвичайна стійкість традицій, оскільки саме у XX столітті продовжують плідно розвиватися композиційні та ладогармонічні засади, що оформилися у минулі століття: озираячись назад – в класицизм, бароко, Ренесанс, середньовіччя, музика XX століття втілює найсучасніші, новаторські спрямування, розвиваючи традиції минулого. Складність музичних процесів сьогодення визначається «поліфонією» систем – мовних шарів, стилів, напрямів, манер, які активно взаємодіють. Еволюційний процес у музиці XX століття не підпорядкований пануванню будь-якого одного принципу; новаторство та традиції проявляються

в різних індивідуальних стилях, в різних елементах музичної форми та фактури» [9, с. 147–148].

Поема написана у серійній техніці додекафонного типу, що визначає стиль та індивідуальність обдарованого композитора та потребує у виконанні чималих технічних навиків та досвіду для осмислення. Суть цього методу композиції полягає у виборі з 12 звуків хроматичної гами деякого набору звукових висот (серії), використанні цього набору висот і дотриманні певної закономірності їх використання. Цікавим є те, що А. Бабаджанян при написанні «Поєми» саме цим методом не втратив національного колориту, він відслідковується протягом всього твору.

В аналогічній серійній техніці були написані «Шість картин» для фортепіано (1963–1964 рр.).

До творів концертного спрямування можна віднести і опуси, написані у співтворчості двох вірменських композиторів А. Арутюняна і А. Бабаджаняна – «Вірменську рапсодію» (1950) для двох фортепіано та «Святкову» для двох фортепіано та ударних (1960) (так само в виконавській співтворчості вони були презентовані слухачам).

На думку науковців Л. Мазеля та В. Цуккермана, виразове значення будь-якого засобу (як елемента музичної мови) є відносно неусталеним та змінним залежно від конкретного контексту, в якому реалізуються закладені в ньому інтонаційно-виразові потенції: один і той самий формальний засіб може виконувати різні завдання; подібність же в окремих засобах сама по собі не говорить про близькість художніх явищ [5, с. 19].

Семантика камерності відтворюється композитором у творах (або частинах циклів) лірико-філософського спрямування, і провідну роль тут також відіграє фортепіанна фактура, що виводить ліричного героя з tutti-йного звукового океану, рельєфно виокремлюючи його монолог і дозволяючи побути «наодинці» у супроводі м'яких гармоній, що нагадує інтимні та вишукані камерні музикування. Схильність до ліричних образів, заглибленість в інтимні психологічні шари проявилася як у низці фортепіанних творів, так і у творах для ансамблю голосу з фортепіано.

А. Бабаджанян Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі (fis-moll)





До цього семантичного напрямку можна віднести інший приклад творчої співпраці двох митців – Арно Бабаджаняна і Лазаря Сарьяна – музику до кінофільму «Пісня першого кохання».

Дослідуючи творчість Арно Бабаджаняна, необхідно відзначити провідних митців, що спричинили суттєвий вплив на формування композиторського почерку молодого Арно: О.Г. Арутюнян, Е.М. Мірзоян, Е.С. Оганесян – творчі однопідприємці утворили (аналогічно російському гуртку) композиторську спілку «Вірменська могутня купка». Усі її учасники закінчили Єреванську консерваторію, а згодом вступили до Московської консерваторії, де організували Вірменську культурну студію. Як зазначав піаніст та музикознавець Шагана Арцруни, «у світі музики члени вірменської могутньої купки заснували вірменську музичну школу» [1]. Засновниками та керівниками музичного товариства стали Арам Хачатурян та Дмитро Шостакович. Згодом члени гуртку О.Г. Арутюнян, Е.М. Мірзоян, Е.С. Оганесян, А. Худоян, А.А. Бабаджанян були удостоєні звання Народний артист СРСР, Олександр Арутюнян і Арно Бабаджанян, окрім цього, були удостоєні Державної премії СРСР. Марієтта Шахвердян, мандруючи по Радянській Вірменії, звернула увагу на молодих композиторів-єреванців О. Арутюняна і А. Бабаджаняна, та на Е. Мірзояна – уродженця міста Горі, відзначивши, що «у кожного з них вже намітилося своє музичне «обличчя» [10, с. 317]. На думку Марка Петросяна, критика Незалежної газети, ця група вірменських композиторів «являє собою блискучу п'ятірку міцної співдружності – людських і творчих рис, що позначились на формуванні їх композиторського світогляду, який сприяв подальшому формуванню композиторського стилю» [7, с. 65–77].

Як справедливо зазначає Є. Назайкінський, кожному стилю притаманна певна образна система і, відповідно, система виразових засобів (форма у широкому розумінні слова). Особливу систему усталених стилевих ознак складають музично-виразові засоби, до яких належать елементи музичної мови, засади формоутворення та композиційні структури. Музично-виразові засоби в умовах певного стилю завжди носять індивідуалізований характер, що складає специфічні норми стилю. Специфіка стилю проявляється як у конкретно-інтонаційному характері окремих виразових засобів, так і у формі їх взаємодії. Кожний стиль має певну характерну усталеність ознак, проте, оскільки стиль є категорією, що історично розвивається, правомірно говорити про відносний характер цієї усталеності [6, с. 20–21].

Розвиток цих думок знаходимо в роботах В. Виноградова [2, с. 91–108.]: індивідуальний стиль визначається трьома елементами: інтонаційно-структурними та фактурними якістьми музичного матеріалу; принципами його розвитку (процес становлення); технологією його втілення у формі (музичний твір як результат процесу становлення). Інтонаційно-структурні та фактурні якості конкретного музичного матеріалу виявляють його своєрідну неповторність. У розвитку розкривається діалектика зв'язків та динаміка процесу становлення. Технологія втілення визначає, як саме відбувається цей процес становлення, із чим пов'язане конкретне формування музичного матеріалу тим чи іншим композитором. Переваги музичної фактури перед іншими елементами музичної мови полягають у тому, що саме у фактурі ґрунтуються та поєднуються всі без винятку стилеві засоби. Завдяки чому музична фактура може стати комплексним показником індивідуального стилю композитора. Прикладом може служити «Шість картин» для фортепіано:



Фортепіано стало натхненником його композиторського таланту Арно Бабаджаняна, хоча грати в 3 роки він почав на фігармонії, перші твори були ініційовані саме звучанням фортепіано. Надзвичайні здібності дитини були помічені відомим вірменським композитором Арамом Хачатуряном, який, у пошуках талановитих дітей, інспектував дитячі музичні школи. Ця зустріч стала знаковою для усвідомлення подальшого шляху молодим музикантом: у 9 років вже був написаний «Піонерський марш», декілька п'єс невеликого розміру, проте в них вже проявляється національний колорит та певні характерні особливості авторського стилю.

Професійну підготовку та освіту майбутній композитор здобув спочатку у класі професора О.Ф. Гнесіної, у створеному нею музичному училище, а згодом в класі педагога Б.М. Берліна, та аспірантуру закінчив у видатного педагога К.М. Ігумнова в Московській консерваторії. Як писав К. Ігумнов, «студент мого класу Московської державної консерваторії Арно Бабаджанян – виключно талановита музична індивідуальність... Надзвичайно добра будова рук обіцяє йому швидко досягти вершин фортепіанної техніки. Необхідно відзначити також винятковий виконавський темперамент. Йому з упевненістю можна передбачити блискуче артистичне майбутнє» [3, с. 36].

В.В. Горностаєва, згадуючи на сторінках своєї книги про Арно Бабаджаняна – піаніста, писала: «Він був нагороджений надзвичайним фортепіанним талантом. Його руки були ніби продовженням рояля та занурювалися в клавіатуру зручно і природно, як в рідне лоно. Пам'ятаю, що одного разу Святослав Ріхтер при мені говорив з глибоким сумом про одне поклонання Арно, що не здійснилося: «Він був би найвідомішим піаністом, якби зайнявся цим! Але він писав музику. І, з головою занурившись у композицію, виступав як піаніст тільки з виконанням власних творів. Арно писав для рояля як піаніст-віртуоз, чудово володів клавіатурою і майстерно розпоряджався тим, що досконально знав» [3, с. 34].

Проте А. Бабаджанян яскраво проявив себе і як піаніст-віртуоз – концертний виконавець не тільки власних творів, але й таких відомих композиторів, як Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв. Так, Дмитро Шостакович називав його чудовим піаністом, виконавцем великого масштабу.

Виконання Арно завжди викликало захоплення у слухачів неповторним відчуттям національного духу, своєрідним вірменським колоритом.

Сформоване в музичного Вірменському гуртку відчуття дружньої підтримки музичних колег стало невід'ємною складовою частиною композиторського шляху Арно Бабаджаняна та сприяло появі низки опусів, написаних у співпраці зі своїми однодумцями. Цікавою є співтворчість двох вірменських композиторів – А. Арутюняна і А. Бабаджаняна, які створили «Вірменську рапсодію» для двох фортепіано (1950) та «Святкову» для двох фортепіано та ударних (1960); так само в спільній виконавській творчості презентували її слухачам. Прикладом плідної співпраці Арно Бабаджаняна і Лазаря Сарьяна стала і музика до кінофільму «Пісня першого кохання». Виконавська творчість Бабаджаняна також відзначена ансамблевим концертуванням з Е. Мірзояном, автором «Швидкого танцю», який яскраво був представлений автором та А. Бабаджаняном.

Арно Бабаджанян став єдиним композитором СРСР, який був удостоєний першого призу та звання «Кращий композитор світу»: це сталося в 1974 році в Токіо на 3-му Міжнародному музичному фестивалі, де Радянський Союз був представлений піснею Арно Бабаджаняна «Чортове колесо». Головою журі був легендарний американський співак Френк Сінатра [4].

### **Висновки**

Вивчення фортепіанної творчості Арно Бабаджаняна дає підстави для висновку, що фортепіано є інструментом, який ініціював авторський розвиток Бабаджаняна-композитора та сприяв виявленню особистісного піаністичного стилю Бабаджаняна-виконавця.

Творча спадщина Арно Бабаджаняна є надзвичайно багатогранною та багатожанровою, проте в кожному з жанрових різновидів знаходимо семантично-фактурний відбиток фортепіанного стилю свого митця – монументальну фактурну оркестральність, сповнену емоційним національним колоритом та спрямовану на яскраве концертно-виконавське подання або ж прозорий вишукано-камерний піаністичний звукопис, що підтримує самотню сповідь ліричного героя.

Мистецька постать Арно Бабаджаняна яскраво ілюструє різнофункціональні виконавські таланти – соліста, ансамбліста, концертмейстера, і при цьому незмінним залишається

вишукано-яскравий колористичний вірменський піаністичний стиль, завжди сповнений глибоким змістом, драматичними, патетичними, ліричними переживаннями.

Виконавський магнетизм, яким володів Арно, заряджав своїх слухачів і тримав їх в постійній сюжетно-емоційній напрузі. Ця здатність надзвичайно складно піддається аналізу, а отже, залишається одним із найскладніших завдань для сучасних виконавців творів композитора.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Армянские народные инструменты. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 23.04.2020 р.).
2. Виноградов В. Музична фактура як аспект дослідження. Українське музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. Київ : Музична Україна, 1977. Випуск 12. С. 91–108.
3. Горностаева В. Два часа после концерта: Сборник статей и материалов. Москва : Сов. Композитор, 1991. 211 с.
4. Еркянян О. URL: <http://russia-armenia.info> (дата звернення: 26.09.2021 р.).
5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник спец. курса для муз. Вузов. Москва : Музыка, 1967. 725 с.
6. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студенто высших учебных заведений. Москва : Гуманитарный изд. центр «ВЛАДОС», 2003. 248 с.
7. Петросян М. Песня для вечности. *Независимая газета*. 2001. № 2. С. 65–77.
8. Повзун Л.І. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 380 с.
9. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыковедения* : сборник статей. Москва : Музыка, 1976. С. 146–206.
10. Хайпетхрат. Ереван, 1959. С. 317.

### REFERENCES

1. Armenian folk instruments. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (access date 23.04.2020). [in Russia]
2. Vinogradov V. Musical texture as an aspect of the study. Ukrainian musicology: scientific-methodical interdepartmental yearbook. Kyiv: Musical Ukraine. 1977. Issue 12. P.91-108. [in Ukraine]
3. Gornostaeva V. Two hours after the concert. Collection of articles and materials. M.: Sov. Composer, 1991. 211 p [in Russia]
4. Erkanyan O. URL: <http://russia-armenia.info> (access date September 26, 2021) [in Russia]

5. Mazel L., Zuckerman V. Analysis of musical works: Elements of music and methods of analysis of small forms: a special textbook. course for muses. universities. M.: Music, 1967. 725 p. [in Russia]

6. Nazaykinsky E. Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions. M.: Humanitarian ed. VLADOS Center, 2003. 248p. [in Ukraine]

7. Petrosyan M. A song for eternity. Independent newspaper. Moscow. 2001. № 2. S. 65–77. [in Russia]

8. Povzun LI The phenomenon of chamber in the system of instrumental-ensemble genres: monograph. Odessa: Printing House, 2018. 380 p. [in Ukraine]

9. Ruchievskaya E. Thematics and form in the methodology of music analysis of the XX century. Contemporary issues of musicology: a collection of articles. M.: Music, 1976. P.146–206. [in Russia]

10. Shahverdyan AL Essays on Armenian music. Hypethrath. Yerevan, 1959. 317 p. [in Russia]

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-15>**Чень Сяо**

ORCID: 0000-0001-9589-2512

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[thensyao21@ukr.net](mailto:thensyao21@ukr.net)

## КАТАРТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАТИВНОГО СИНТЕЗУ ЯК ОСНОВИ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ

**Мета статті** – виявити значення катарсису як інтегративної художньої якості оперного образу, що виникає на основі взаємодії його естетичної та музично-виразової сторін. **Методологія роботи** поєднує історіографічний, історико-культурологічний, семантичний та жанрово-композиційний підходи, передбачає компаративні та типологічні оцінки. **Наукова новизна** полягає, по-перше, у відкритті специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у доведенні провідного значення катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у розкритті специфіки організації та здійснення катарсису саме музичним шляхом, у тому числі у музичній стороні оперного твору. **Висновки** свідчать, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське, розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річчя піднесеного посттрагічного осмислення (переживання), відповідаючи історичному генезису естетичного очищення. Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на катарсис як відчуття причетності до родового людського безсмертя – незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому, зокрема, шлях провідних персонажів опер В. Моцарта – це шлях перетворення жертви-вигнанця на жертву-обранця, тобто на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні стилістичним випробуванням тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

**Ключові слова:** катарсис, оперний образ, оперний персонаж, трагічне, інтеграція-перетворення, оперна інтерпретація.

*Chen Xiao, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Cathartic aspects of interpretative synthesis as the basis of the opera image***

*The purpose of the article is to reveal the significance of catharsis as an integrative artistic quality of the opera image, which arises on the basis of the interaction of its aesthetic and musical-expressive aspects. The methodology of work combines historiographical, historical-cultural, semantic and genre-compositional approaches, provides comparative and typological assessments. Scientific novelty consists, first, in the discovery of specific aesthetic prerequisites for the implementation of opera image synthesis as a consequence of a holistic interpretation of the plot and the character; secondly, in proving the leading importance of catharsis as a result of genre opera; thirdly, in revealing the specifics of the organization and implementation of catharsis through music, including in the musical side of the opera. The conclusions show that the phenomenon of tragedy in the image and character of a certain opera character means such an authorial, composer and performer, understanding of the main antinomy of the opera theme (plot), which helps to transform tragic conflict into a form and language of sublime post-tragic comprehension aesthetic cleaning. The tragic in his operatic artistic and aesthetic embodiment is programmed for catharsis as a feeling of belonging to ancestral human immortality – regardless of the specific artistic and compositional modification; it exists within not only tragic, but also dramatic, lyrical, comedic varieties, plot branches of opera. Therefore, in particular, the path of the leading characters of Mozart's operas is the path of transformation of the victim-exile into the victim-chosen, ie the ideal hero, and this determines the leading role in the operas of different variants of the motive of trials. At the musical level, this motif appears as a stylistic test of thematic structures, opposition of different musical-intonational complexes, reaching the level of tragic "psychological counterpoint" and its cathartic experience-solution.*

**Key words:** *catharsis, opera image, opera character, tragic, integration-transformation, opera interpretation.*

**Актуальність теми та матеріалу даної статті** зумовлюється тим, що явище катарсису, особливо в його синтетичному оперному втіленні, донині залишається одним із найскладніших предметів музикознавчого дослідження, вимагає вивчення у двох напрямках: у зв'язку зі специфічною природою музики як художньо-видової форми; на основі особливостей оперної поетики, тобто у зв'язку зі своєрідністю та призначенням оперних образів, які, передусім, є образами опеєних персонажів. Саме на основі естетичного катартичного діяння можна найглибшим чином зрозуміти природу оперної творчості як широкої комунікативної сфери, а також інтерпретативні завдання, що постають перед оперними виконавцями



у процесі сценічно-драматичної реалізації оперного задуму. Подібний підхід до сумісного вирішення проблеми катарсису та питань оперної поезики пропонується вперше, але він також дозволяє враховувати попередні розробки вчення про естетичне «очищення» – ті, що найближче підводять до художньої форми, до мовного матеріалу мистецтва.

**Мета нашого дослідження** – виявити значення катарсису як інтегративної художньої якості оперного образу, що виникає на основі взаємодії його естетичної та музично-виразової сторін.

**Основний зміст статті.** Звертаючись до катарсису як до загального «закону» та необхідного ефекту художнього діяння (як це вважає Л. Виготський [3]), треба відзначити, що психологічна сторона «очищення» дійсно є провідною. Адже катарсис діє шляхом зняття протиріч у людській свідомості, водночас сприяючи усвідомленню її власних антиномічних засад. Але дані механізми катарсису виникають завдяки специфіці художнього мовлення, як літературного, до якого найбільше звертається Виготський, так і музичного, до порівняльного вивчення котрого звертається О. Самойленко [5; 6].

Виходячи з вказаних досліджень, вихідним у підході до вивчення катарсису у мистецтві є те, що художній образ як «означення значення» злитий зі знаковою формою, і саме це провокує його символічні пролонгації. Мова мистецтва – форма означення для даного художнього виду, є образною вже за своїм генезисом. Однак «значиме» в образі впливає безпосередньо, «заражаючи», як певна сугестія, а «значаще» – предметний знак-форма – опосередковано, у межах спеціальної комунікації, що потребує від реципієнта підготовленості, володіння знанням про умовність жанру та стилю в мистецтві.

У зовнішній матеріально-знаковій стороні художнього твору можна розрізнити три «шари»: безпосередньо сприйманий і переживаний, що організує доступність задуму і його почуттєву переконливість; потребуючий впізнання – розрізнення художніх структур, відволікаючий у знаковий бік, відтак формалізований; образний, що визначає співвідношення між сприйнятим смисловим значенням та його знаковою експлікацією, відкриває таким чином справжній змістовий план твору, сприяє його проясненню. Крізь один шар художньої семантики «просвічує» інший; кожний крок

сприйняття — впливу художнього задуму виявляється, таким чином, по-своєму перетворюючим.

У зв'язку із цим у художньому творі слід розрізняти три опорні семантичні рівні: образний, безпосередньо емоційний, інтуїтивно-почуттєво значимий (внутрішня форма); мовно-технологічний, раціонально-когнітивний (зовнішня форма); композиційний як роз'яснюючий (динамічний, драматургічний, медіальна форма). Названі рівні взаємообумовлені з трьома способами сприйняття мистецтва: безпосереднім оцінним (перший рівень), опосередкованим «безоцінним» (другий), опосередкованим оцінним (третій). Третій спосіб сприйняття стає провідним у катартичному усвідомленні, тому що змушує долати границі між «своїм» і «чужим». Мистецтво тому й виявляється, насамперед, досвідом розуміння, а катарсис стає для нього головним «прийомом» (за Л. Виготським).

Функції катарсису, що формуються в процесі художнього впливу, розкриваються як переживання (емоційне реагування на образно-почуттєві стимули); дізнання — спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операціональними можливостями й понятійною спрямованістю; співтворчість — сприйняття цілого, «психологічний синтез». Незважаючи на єдність даних рівнів і планів у художньому творі, у різних видах мистецтва встановлюється різна черговість їх діяння. Так, у живописі насамперед «схоплюється» наочний композиційно-просторовий план — обсяг полотна, розташування на ньому фігур і предметів, розташування самої картини — обмеженість зображеного рамою, місце експозиції — місце в інтер'єрі, колірна гамма, фігурне заповнення композиції тощо. Безпосереднє образне прийняття — неприйняття відсувається зовнішнім візуальним розташуванням живописного твору й затримується необхідністю впізнання його жанрово-стильових ознак (як історичного або батального полотна, портрета або натюрморту, академічної або імпресіоністської роботи, традиціоналістського або авангардного, концептуального мистецтва і так далі); незважаючи на «видиму» доступність, «легкість» сприйняття такого твору, воно є досить складним саме з позиції ототожнення з ним сприймаючого суб'єкта, вимагає тривалого вживання — розгляду — концентрації особистісного досвіду в обмеженому, позбавленому явної динаміки, візуальному просторі образу. Звідси й невірні тлумачення живописної композиції як

зовнішньої форми — наслідок першого поверхневого враження, з якого починається акт «образотворчої комунікації».

Знайомство з літературним твором (у процесі читання) починається з опосередкування його жанрово стилевих технологічних завдань: роман читають *інакше*, ніж новелу, поезію — інакше, ніж прозу. Тут насамперед формуються ті установки, вирішуються ті завдання, які висуває зовнішня форма; крім того, освоюється й вербалізована поняттєво-логічна форма образних трактувань (потрібно засвоїти сюжетну логіку й умовність словесних формулювань, прийняти тактику словесної гри, обрану автором). За ними іде безпосереднє образне враження від ходу сюжету, опису героїв, їх долі і так далі, що включає й «почуття стилю» — близькості або віддаленості манери оповідання, його мовних властивостей реципієнта, спорідненості або сторонності «способу життя» героїв і образу автора особистісному досвіду реципієнта (що виражається в категоріях «цікаво» — «нецікаво», захоплює — нудно, змушує продовжувати читання або припиняти).

Часове здійснення літературної композиції робить сприйняття її динамічного рівня останнім, підсумковим і «мнемонічним», налаштованим на пригадування (аж до перечитування попередніх сторінок особливо старанними читачами). Дана властивість літературного діяння зближає його з музичним.

В останньому провідним, ініціюючим є безпосередньо слуховий образний план, у силу чого багато авторів вважає головним предметом музичного пізнання емоційну сторону життя людини та йменують музику суто почуттєвою сферою; у тому числі припускаючи, що головне у музиці — це втілення відношення людини до людини — до іншої особистості й до самої себе, але відмовляючи музиці у логіко-дискурсивній самостійності. Водночас виразити відносини людини й до людини неможливо без дискурсивної логіки, але в музиці вона набуває специфічного характеру. Крім того, емоційну сторону життя відтворюють і інші, крім музики, види мистецтва, але, як уже було показано, власними шляхами. Критерієм відмінностей між видами мистецтва повинні служити принципи їх системної впорядкованості, і саме це дозволяє пропонувати загальне моделювання катартичних умов художнього впливу в їх проекції до оперної творчості.

Визначальна місія музичних засобів катарсису в оперній жанровій формі зумовлюється тим, що музика виявляє

найбільш «чисту» послідовність діалогічних зусиль мистецтва, веде від безпосередньо оцінного сприйняття через розпізнавання мовних «норм» до охоплення композиційного цілого в його результуючих розділах. Відмінності музичного впливу від літературної «логіки композиції», котрі є істотними для змістової сторони твору, виражені, по-перше, у принциповій неможливості в процесі послідовного «живого» сприйняття «повернутися» до матеріалу, що вже пролунав, і це пояснює особливу роль повторень у музиці та їх особливі композиційні функції, також специфічне призначення музичної жанрової й стильової пам'яті, нарешті, іншу, у порівнянні з літературною, природу музичного тексту як загального «матеріалу» музики; по-друге, у не лише часовому, а й просторовому характері музичної композиції. Останній проявляється безпосередньо в резонансних фізичних звукових явищах, в акустичних і виконавських умовах музичних жанрів, опосередковано – у фактурних прийомах, що розбудовуються через освоєння «горизонталі» і «вертикалі» музичного висловлення до відкриття його «глибини».

Отже, композицію в музиці можна представити як часову й тимчасову відповідність загальної жанрово-стильової логіки й безпосередньо даних образних значень. Така відповідність обумовлює семантичні функції композиційних структур, дозволяє їм виступати досить прямими провідниками катартичного значення; тому семантичний аналіз музики потребує виявлення композиційних типів катарсису як на рівні загальних жанрових форм, так і у зв'язку з конкретними композиційними прийомами.

Катарсис у музиці має процесуально-часові передумови, у які включене й композиційне розгортання художнього твору, він є умовним «місцем зустрічі» усіх тематичних компонентів і рівнів в «крапці» ідеального Над-Адресата (у термінології М. Бахтіна), тобто в умовному образно-смісловому просторі. Як відомо, зустрічними стають тільки ті явища, що рухаються в протилежних напрямках, тобто виходять з протилежних позицій. Процес діалогу за найпершим своїм визначенням завжди являє собою протистояння, протиріччя, «проти-почуття» (поняття Л. Виготського), певне боріння й подолання. Оскільки подолання матеріалу художньою формою й самоподолання особистості в художньому переживанні є важелем катарсису й головною його характеристикою

у вченні Л. Виготського [3], можна вважати катарсис необхідними умовами й аспектом музичної форми.

За Л. Виготським, здатність переживати катарсис як цілісне реагування свідомості адресована вищим психічним функціям людини, які, будучи соціально, історично обумовленими, спонукують цей самий соціум, цю саму культурну дійсність конструювати, заповнювати створеними людиною предметами – «інструментами» керування ззовні людською свідомістю, населяти світ символами. До таких предметів-символів відносяться й художні артефакти. Означаючись світом (соціальною дійсністю), свідомість людини його знаково опредметнює, відкриваючи свої і його нові можливості, тобто здійснює себе в діалозі зі світом за допомогою знакового визначення відносин з ним. Даний процес Л. Виготський називав сигніфікацією, увводячи цей термін до психологічної лексики. Саме сигніфікація – наділення-позначення реальних або уявлених об'єктів знаками з метою «зворотного» продуктивного впливу на процеси свідомості й мислення людини – стає засобом перетворення комунікаційної залежності особистості у владу над комунікацією, що, властиво, і дозволяє Виготському визнавати мистецтво «суспільною технікою почуттів». Дане поняття допомагає прояснити, що ж має на увазі дослідник під «подоланням матеріалу формою».

Протиставлення матеріалу й форми можна вважати центральною апорією психології мистецтва Л. Виготського [3]. Жодне із цих начал не перемагає інше остаточно, тому що обидва вони рівною мірою потребують іншого. Окрім цього, матеріал і форма рівною мірою виявляють дійсне й можливе в мистецтві та у людській свідомості – на різних етапах їх «зустрічі», їх діалог у просторово-часових контекстах художнього твору та художнього сприйняття.

З одного боку, матеріал – це дійсність життя, дана в розпорядження митцю (автору), з іншого боку – його, автора, можливий вибір з усього матеріалу необхідних компонентів художнього задуму.

З одного боку, форма – речово-предметна дійсність мистецтва, художнього твору, з іншого боку – можливість тривалих смислових відкриттів, тобто ідеаційних проєкцій. За словами Л. Виготського, автор завжди вибирає найбільш важкий, такий, що пручається, «ворожий» усім намірам і зусиллям автора сказати те, що він прагне сказати, матеріал.

Дотримання даної умови дозволяє в мистецтві створювати особливу напругу композиційно-художніх меж, яка розв'язується катартичними зусиллями свідомості – як «відповіддю» на катартичні зусилля форми, найбільш помітні в її останніх завершальних побудовах.

Матеріал для художника (письменника, композитора) – не тільки зовнішній життєвий ряд фактів, подій, відносин, вже відомий досвід художнього втілення смислу, але й він сам, його власна свідомість – внутрішній світ, душа. Найбільше ясно про таке розуміння матеріалу Л. Виготський говорить у зв'язку з питанням про сприйняття мистецтва, наполягаючи, що художнє сприйняття повинно носити творчий характер і співавторську спрямованість: «...і сприйняття мистецтва вимагає творчості, тому що й для сприйняття мистецтва недостатньо просто широко пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати власне почуття, знайти його катарсис... Мистецтво вносить ... лад і порядок у наші витрати душі...» [3, с. 315–316]. Невипадкове обговорення катарсису Виготський починає з питання про «усвідомленість почуття», причому лише в дев'ятому розділі своєї книги, після тривалого викладу інших, ведучих до поняття катарсису проблем... Власне, йдеться про відчуження авторського й сприймаючого «Я» від «іншості» художнього твору, що знову повертає до концепції діалогу М. Бахтіна. Зокрема, Бахтін пише: «Розуміючий входить ...до ладу твору зі своїм, вже складеним світоглядом, зі своєї точкою зору, зі своїх позицій. Ці позиції певною мірою визначають його оцінку, але самі при цьому не залишаються незмінними: вони зазнають впливу твору, який завжди вносить щось нове... В акті розуміння відбувається боротьба, у результаті якої відбувається взаємна зміна й збагачення»; завершує це висловлення Бахтін думкою про предметну орієнтацію розуміння: «Зустріч з великим як із чимось визначальним, зобов'язуючим і єднальним – це вищий момент розуміння» [1, с. 366].

«Зустріч» у поезиці Бахтіна розглядається як хронотопічний мотив, який може отримувати й метафоричне, і символічне застосування, виконує певні композиційні функції (служити зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), придбає власні антиномічні субмотиви – знаходження – втрата, дізнавання – не-дізнавання, але Бахтін надає йому

універсального культурного значення, вважаючи еквівалентом поняття контакту [2, с. 247–248]. Важливіше всього те, що автор відзначає «високий ступінь емоційно-ціннісної інтенсивності» даного хронотопа [2, с. 392].

Л. Виготський вказує, що трагедію потрібно закінчити й заповнити в собі, у своєму переживанні – у мовчанні [3, с. 496]. Але подібна завершеність може розглядатися як умова будь-якого розуміючого діалогу. Істина в діалозі народжується в паузах, у моменти «тиші», у перервах між висловленнями, дискурсивними побудовами, семантичними синтагмами, осмислюючими одиницями мови. Таким моментам перерви – «тиші» сприяє розділення, відособлення і структурна завершеність окремих висловлень, що входять у діалог. Підтвердження сказаному знаходимо в думці Бахтіна: «Мовчання – осмислений звук (слово) – пауза становлять особливу логосферу, єдину й безперервну структуру, відкриту (незавершиму) цілісність» [1, с. 357]. Застосовуючи сказане Бахтіным до музично-творчого процесу, відзначимо, що, в одному випадку, висловлення існує як внутрішньо-композиційний феномен, тобто в контексті художнього твору. В іншому – воно адресується загальним стилістичним і стильовим рівням музики. Взаємодія першого й іншого утворює «музичну логосферу» – загальний логос музики. «Через висловлення мова долучається до історичної неповторності й незавершеної цілісності логосфери» [1, с. 357].

Процес катарсису в музиці здійснюється як функціонально-семантичний діалог композиційних умов і тематичних утворень, що суттєво змінює уявлення про «матеріал», отже, і про «форму» у музиці, у порівнянні з позицією Л. Виготського. Так, дослідник вважає матеріалом літературного твору «усе ...готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза «оповіданням» – якщо це зрозуміло й складно переказати своїми словами»; формою же виявляється «розташування цього матеріалу за законами художньої побудови...» [3, с. 187]. Для музичної поетики немає нічого вже «готового», зовнішнього, вона оперує образними та мовними величинами, що склалися у річищі художнього музичного діяння, тому створює різні естетичні вектори катартичного впливу, зокрема трагічний, на власних композиційно-стилістичних умовах.

Специфікою музичного катарсису є долання негативних явищ у сприйнятті та переживаннях людини вже у самому музичному матеріалі – за загальною природою музичного мовлення. Тому трагедійне діяння також набуває при втіленні музичним шляхом естетичного пом'якшення, просвітлення та, у цілому, сприяє доланню того «когнітивного дисонансу», що стає провідним й заключним при літературному (театрально-драматичному) трагедійному вирішенні. І саме цю музичну сторону передбачав Аристотель у формулі цілісного трагічного катарсису.

Нагадаємо, що формула трагедії, запропонована Аристотелем в «Поетиці» («... трагедія є наслідування дії важливого й закінченому» і т.д.), стала знаменитою, завдяки своїм останнім словам: «...здійснює шляхом страху й жалю очищення (катарсис) подібних афектів». Аристотель перевів відомий грекам ефект обрядового катарсису у сферу емоційно-психологічного впливу (сприйняття) трагедії саме тому, що антична трагедія була музичною формою за своїми основними естетичними параметрами. Більша частина дослідників, які відштовхуються від аристотелівської Поетики, зводять проблему катарсису до питання про зміст афектів страху й жалю, про можливість їх перетворення або рятування від них. Так виникають численні психологічні, навіть психотерапевтичні, версії катарсису, які примушують забувати таку важливу неодмінну властивість катарсису за Аристотелем, як причетність музичним шляхом до вищого смислу й музичне, у хоровому співі, досягнення прекрасного в єдності його етичної й естетичної сторін.

Варто також пригадати, що джерело катарсису і та сфера розуміння, яка обумовила естетичний зміст очищення, – це не тільки Поетика Аристотеля, не тільки антична філософія, але все життя греків, уся давньогрецька культура. І не тільки вона – найбільш давньою, постійною й розвиненою сферою обрядової практики людини були саме обряди очищення, про що щедро свідчить етнографічна, археологічна, історична література. Уже прадавня людина відчувала потребу провести межу між життям і смертю, позбутися жаху смерті й того, що пов'язане з нею, – жаху хвороб, каліцтва, навіть старості. Поняття чистоти й очищення виявляються відразу пов'язаними зі спробами людини придбати безсмертя або віддалити смерть. Для того, щоб звільнитися від зла смерті, що може від



індивіда передватися роду в цілому, і існували обряди очищення. Історія й структура їх різноманітні, але одну особливість вони зберігають завжди: ці обряди передбачають жертву, яка гарантує необхідний ефект очищення.

Уже в прадавніх співтовариствах такі жертви виникають у двох іпостасях — як жертви-вигнанці та як жертви-обранці. Як вигнанці, вони відповідають за все погане, що відбувається або може відбутися з родом; їх долею стає реальна жорстока розправа, хоча провина, що покладена на них, є вигаданою, не справжньою, інсценованою. Як обранці, вони гарантують людському роду чистоту й безсмертя, стають рятівними постатями, яким слід поклонятися, які персоніфікують найкращі ідеальні людські риси, стають героями. Саме даний різновид трагічного катарсису, безпосередньо похідний від музичної форми античної трагедії, зумовлює естетичну природу оперного жанру.

Переймаючи, успадковуючи історичний досвід античної трагедії з її катартичними функціями, опера сам прагне ставати новим породжуючим ціннісно-естетичним контекстом й художньо-синтетичним провідником «очищення». Тому особливу роль і в музичному втіленні катарсису, і в інтерпретації музикою образів оперних героїв завжди грає трагічна антиномія, що тісно сусидить із темою любові. Спорідненість теми смерті з темою любові та неодмінне проведення їх разом крізь оперний сюжет впливає на оформлення і оперних характерів, і способів їх музично-поетичного мовлення, тобто стає суттєвим інтерпретативним інтегративним підґрунтям, що повинне зводити до єдиного «катартичного тону» усі використані художньо-виразові засоби.

Саме пильна увага до трагічної антиномії зближає оперні поетики оперних мистців барокової та класицистичної доби, досягає певної кульмінації у творчості В. Моцарта та впливає на інших композиторів, наприклад, на твори П. Чайковського. Тематизм любові протистоїть мотивам фатуму в більшості опер останнього, зокрема, стає основою трагічної розв'язки в операх «Мазепа» і «Пікова дама», визначаючи кларитивний (роз'яснений) катарсис як головний художньо-естетичний ефект завершення твору.

До такого роз'ясненого посттрагічного катарсису прагне й В. Моцарт в «Дон Жуані», вивільняючи позитивний стилістичний комплекс у момент фінальної кульмінації опери.

Трагічна сутність центрального конфлікту опери не нівелюється через деякий відступ музичного тематизму смерті у фіналі твору. Подібне композиційне вирішення не означає відсутності катарсису, але підкреслює значимість в опері того його різновиду, який є властивим саме музичному мистецтву як «актуально-прекрасному», естетично доброзичливому феномену, за визначенням Г. Гадамера [4] і В. Холопової [7].

Відтак, у цілому, **наукова новизна** даної статті полягає, по-перше, у відкритті специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у доведенні провідного значення катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у розкритті специфіки організації та здійснення катарсису саме музичним шляхом, у тому числі, у музичній стороні оперного твору.

Можемо запропонувати **висновки**, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річище піднесеного посттрагічного осмислення (переживання), відповідаючи історичному генезису естетичного очищення. Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на катарсис як відчуття причетності до родового людського безсмертя — незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому, зокрема, шлях провідних персонажів опер В. Моцарта — це шлях перетворення жертви-вигнанця на жертву-обранця, тобто на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні стилістичним випробуванням тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 355–380.

2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
4. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 367 с.
5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
6. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема : дисс. ... канд. философ. наук. Одесса, 1987. 203 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. Москва : Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 260 с.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). From the records of 1970-1971 // M. M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed. Compiled by S. Bocharov. Approx. S. Bocharov and S. Averintsev. Moscow: Art. P. 355–380 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel // MM Bakhtin. Literature and aesthetics. Research over the years. M.: Fiction. P. 234–407 [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].
4. Gadamer, G. (1991). Relevance of the beautiful. Moscow: Art [in Russian].
5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: monograph. Odessa: Astroprint, 2002. 244 p.
6. Samoilenko, A. (1987). Catharsis as an aesthetic problem: diss. ... cand. philosopher. sciences. Odessa [in Russian].
7. Kholopova, V. (1994). Music as an art form. 2nd ed. M.: Scientific and creative center «Conservatory» [in Russian].

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6/784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-16>

Сун Хан

ORCID: 0000-0001-7658-7694

аспірантка

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

vanmona129@gmail.com

## СИМВОЛИ І МЕТАФОРИ КВІТІВ У КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ.

**Мета роботи** – розкриття специфіки образів природи у китайському камерно-вокальному мистецтві на прикладі символічних смислів у музично-поетичній інтерпретації квітів. **Методологія** дослідження спирається на аналітичний та порівняльно-історичний методи. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні своєрідних ознак прочитання «квіткових» образів у зв'язку з філософсько-естетичними засадами китайської культур. Духовні традиції у китайському мистецтві передбачають інше тлумачення художніх символів і образів, аніж у європейському естетичному світогляді. Згідно з філософією Дао, людина тільки тоді може досягти досконалості, коли зрозуміє красу природи і прагнучиме до єдності з нею. Тому елементи природи, такі як квіти, дерева, тварини, птахи, отримують у національному фольклорі і професійній поетично-музичній творчості різноманітні символічні значення. Відтак видається доречним і актуальним окреслити особливості інтерпретації *signa naturae* – знаків природи – на образах конкретних прикладах: (茉莉花) «Жасмин» Хі Фана, (曇花) «Епіфілум» Чжао Сіньда до слів Дзі Тона, (梅花引) «Квітуча квітка сливи» Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтін та (月亮花) «Місячна квітка» Лю Хона до поезії Цюй Цон. **Висновки.** Інтерпретація символів квітів у сучасній камерно-вокальній творчості китайських композиторів свідчить про кілька взаємодоповнюваних процесів. Помітною є взаємодія питомої традиційної основи і напливових елементів європейської композиторської техніки, помітних головню у трактуванні партії фортепіано. Фортепіанний акомпанемент не обмежується простим супроводом вокальної мелодії, а нерідко являє собою самостійний і рівновартісний до партії соліста компонент художньої виразності. Водночас у всіх проаналізованих піснях збережені давні національні традиції, які протягом тисячоліть формували музично-поетичне мистецтво Китаю. Звідси походить багатозначність прочитання сучасними митцями символів природи, апеляція до глибоких смислів, закладених у образах квітів у національній філософсько-поетичній спадщині.

**Ключові слова:** китайське камерно-вокальне мистецтво, образи водної стихії, символічний зміст, музична звукообразність.

*Hang Song, Postgraduate Student of the Lviv National M. V. Lysenko Academy of Music*

***Symbols and metaphors of flowers in Chinese chamber and vocal music of the XX century***

**Research objective.** *The aim of the work is to reveal the specifics of images of nature in Chinese chamber and vocal art on the example of symbolic meanings in the musical and poetic interpretation of colors. The research methodology is based on analytical and comparative-historical methods. The scientific novelty is to substantiate the peculiarities of reading “floral” images in connection with the philosophical and aesthetic principles of Chinese cultures. Spiritual traditions in Chinese art provide a different interpretation of artistic symbols and images than in the European aesthetic worldview. According to the Taoist philosophy, man can achieve perfection only when he understands the beauty of nature and strives for unity with it. Therefore, elements of nature, such as flowers, trees, animals, birds, receive in national folklore and professional poetry and music a variety of symbolic meanings. Therefore, it seems appropriate and relevant to outline the peculiarities of the interpretation of signa naturae – signs of nature – on selected specific examples: Hee Fang’s Jasmine, Zhao Xinda’s Epiphyllum to Ji Tong, Xu Peidong’s Blooming Plum Blossom to Han Jinting, and Liu Hong’s Moonflower Flower to Qu Zong’s Poetry. Conclusions.* *The interpretation of the symbols of flowers in the contemporary chamber and vocal works of Chinese composers indicates several complementary processes. The interaction of the specific traditional basis and influential elements of European compositional technique, noticeable mainly in the interpretation of the piano part, is noticeable. Piano accompaniment is not limited to a simple accompaniment of vocal melody, but is often an independent and equivalent to the part of the soloist component of artistic expression. At the same time, all the analyzed songs preserve the ancient national traditions that have shaped the musical and poetic art of China for thousands of years. Hence the ambiguity of contemporary artists reading the symbols of nature, the appeal to the deep meanings embedded in the images of flowers in the national philosophical and poetic heritage.*

**Key words:** *Chinese chamber and vocal art, images of the water element, symbolic meaning, musical sound.*

**Актуальність теми дослідження.** В епоху глобалізації і всеохопності інформаційного простору вельми багатоманітно виявляються перетини культурних традицій Сходу і Заходу. Особливо інтенсивно цей процес протікає у музиці – універсальній мові, зрозумілій всім без перекладу. Проте дуже часто ця «зрозумілість» буває ілюзорною, оскільки східні духовні традиції, зокрема у китайському мистецтві, передбачають інше тлумачення художніх символів і образів, аніж у європейському естетичному світогляді. Одним з таких об’єктів, що своєрідно осмислюється у китайській музично-поетичній

парадигмі, є світ природи. Відтак видається доречним і актуальним окреслити особливості інтерпретації *signa naturae* – знаків натури – на обраних конкретних прикладах з камерно-вокальної творчості сучасних китайських композиторів.

**Мета дослідження.** Розкриття специфіки образів природи у китайському камерно-вокальному мистецтві на прикладі символічних смислів у музично-поетичній інтерпретації квітів.

**Наукова новизна.** Обґрунтування своєрідних ознак прочитання «квіткових» образів – як узагальнених, так і конкретизованих («епіфілума», «жасмину», «квітучої гілки сливи», «місячної квітки») – у зв'язку з філософсько-естетичними засадами китайської культури.

**Виклад основного матеріалу.** Китайська філософська і теологічна думка відзначається особливим ставленням до природи, в чому досить суттєво відрізняється від європейської традиції. Якщо для європейців в процесі розвитку західної цивілізації центром Всесвіту стає людина, здатна змінювати і розвивати навколишнє середовище і змінюватись сама, то для китайців головним є поклоніння і обожествлення природи. Про це свідчать головні ідеї всіх трьох панівних в Піднебесній релігій: конфуціанства, даосизму і буддизму. Згідно з філософією Дао, людина тільки тоді може досягти досконалості, коли по-справжньому зрозуміє красу природу і прагнучиме до єдності з нею.

Тому і окремі елементи природи, такі як квіти, дерева, тварини, птахи, отримують у національному фольклорі і професійній поетичній та музичній творчості різноманітні символічні значення. «Один із найвідоміших прикладів – система «Чотирьох благородних», яку уклав видатний художник і письменник епохи Мін Чень Цзичу. В ній всі найважливіші людські чесноти обґрунтовуються саме через символіку квітів і рослин, що водночас пов'язані і з чотирма порами року. Весняна квітка орхідея уособлює благородство і честь; літній бамбук – силу і душевну чистоту; осіння хризантема – спокій і витримку; зимова слива – здатність протистояти труднощам» [1]<sup>1</sup>.

Але не лише ці квіти отримують символічну інтерпретацію в музично-поетичному мистецтві. Китайські філософи, художники, поети і музиканти помічають красу в кожному

<sup>1</sup> Символізм в китайській живописи. Режим Інтернет-доступу: [http://www.davinci-school.ru/articles/chinese\\_symbolism/](http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/)

природному явищі й елементі та наділяють його глибоким метафоричним значенням, переносячи у художні форми. Відтак формується відмінний від європейського дискурс пейзажної лірики, втілений і в поезії, і в музиці. В ньому відомий український синолог Ярослава Шекера передусім вбачає трансформацію основних релігійно-філософських засад: «Особливість художньої образності пейзажної лірики — яскрава персоніфікація природних реалій, у чому відчувається великий вплив даосизму (концепція всепроникності дао). Природний закон дао зумовлює безперервний плін речей, їх взаємну перетворюваність, взаємопородження і змінність, що знайшло вияв у танській ліриці... одним із основних мотивів буддистських віршів є осягнення суті природи (раптове осяяння, пробудження від мирського сну і постійної метушні)» [5]<sup>2</sup>.

У зв'язку з вищенаведеним твердженням спеціально слід підкреслити, що багатозначний символізм художнього прочитання образів природи притаманний не лише живопису і поезії, але не менш своєрідно передавався засобами музики. Філософська символіка музичних артефактів znana в Китаї з давнини, її ще в першій половині XVII ст. описав Сюй Шан Ін у своєму трактаті «Цитра гірського струмка»: «При виконанні мелодії, сповненої піднесенням (гірським) звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчути себе немовби похитуючись на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може змінювати місцями холод і тепло»<sup>3</sup>. Хоча здебільшого символізм образів природи в художньому доробку сучасних композиторів спирається на філософські постулати давніх мислителів, так само, як і поезія Танського періоду служить взірцем для літераторів XX–XXI ст., все ж можемо помітити складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним

<sup>2</sup> Шекера Я.В. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VI–X ст.) : дис... канд. філол. наук: 10.01.04 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. С. 7.

<sup>3</sup> Цит. за: 吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2008. (У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008. С. 22.

розширенням інформаційно-музичного поля.

Ці вступні міркування необхідні для того, щоби розкрити символізм образів природи, зокрема метафори квітки, в китайській вокальній музиці ХХ ст. Особливістю жанрової сфери мистецької пісні – солоспіву – є відносно пізня її поява у китайському культурному просторі, позаяк вона інтегрувалася у національну художню традицію відносно недавно, лише у 20-х роках ХХ ст. під впливом німецької *Kunstlied*. Її впровадив у професійну композиторську творчість Сяо Юмей, випускник Лейпцігської консерваторії та Берлінського університету. Відтак дослідники слушно спостерігають «наявність у китайської художньої пісні певної «європейської матриці», що зберігається на різних етапах історичного буття жанру» [2]<sup>4</sup>. Проте у більшості пісень типова для європейської камерно-вокальної музики система музично-виразових засобів органічно поєднується з образною символікою національної культурної традиції.

Згадані особливості музичного виразу, спрямованого на символічне втілення образів квітів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів другої половини ХХ ст. – поч. ХХІ ст. на поетичні тексти сучасників, яскраво проявляються у піснях, обраних на підтвердження поданої гіпотези: це (茉莉花) «Жасмин» Хі Фана, (曇花) «Епіфіллум» Чжао Сіньда до слів Джі Тона, (梅花引) «Квітка Муме» Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтін та (月亮花) «Місячна квітка» Лю Хона до поезії Цюй Цон.

«Жасмин» – це одна з найдавніших китайських народних пісень, відома також з назвою «Квіткова мелодія», дуже популярна в різних версіях і регіонах. Чжоу Ї вказує, що «наукові дискусії про пісню «Жасмин» почалися в Китаї близько півстоліття тому. Дослідників, перш за все, цікавлять питання походження пісні. Наприклад, Фен Венці вказує на те, що пісня «Жасмин», відома також як «Квіткова мелодія», є найбільш ранньою опублікованою музичною партитурою в Китаї... Ще одна сфера наукових інтересів китайських авторів пов'язана з осмисленням видозмін інтонаційного і вербального комплексу пісні «Жасмин» на різних етапах її побутування» [4]<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : автореф. канд. дис. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво, Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського, 2016. С. 3.

<sup>5</sup> Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 285–297.



Фольклорний текст містить кілька виразних символічних алюзій до квітки, які закріпились у китайському світогляді<sup>6</sup>: жасмин як квітка туги кохання; його звабливий солодкавий запах символізує пристрасть (*немає такої запашної, як він*); водночас останній рядок опосередковано вказує на неможливість зберегти надовго красу і звабу (*...я хочу зірвати...його, але боюся, він знов не розквітне*)

Серед багатьох версій побутування ми обрали версію композитора Хи Фана, яка є однією із найпопулярніших в сучасній концертній практиці. Він вніс у фольклорний інваріант певні зміни, наблизивши його до європейської стилістики. Не змінюючи самої вокальної мелодії, він максимально збагатив фортепіанну партію, надавши їй самостійного і вельми важливого значення у розкритті поетичного сюжету. Тому у цьому випадку можна говорити не просто про обробку народної пісні, а, швидше, про авторську вокальну фантазію за народною мелодією.

Вокальна партія – мелодія народної пісні – викладена у традиційному пентатонному звукоряді у доволі широкому діапазоні – від *c* першої октави до *a* другої, з частими висхідними «сплесками» до найвишого тону, що символізують різні градації емоційної палітри. Перший чотиритакт може трактуватись як своєрідний зачин, котрий містить основні мотивні «зерна» пісні, що згодом будуть активно розробляться у варіантних видозмінах. Він одразу вводить у стан піднесеності, нетерплячого очікування, головню завдяки вельми вибагливому ритмічному малюнку, стрімким підйомам і спадам, що імітує схвильовану пристрасну мову. Наступний десятитактовий період (4+6) розвиває закладені попередньо інтонаційні елементи, помічаємо тут вишукану мотивну роботу, «статичку в динаміці», що зрештою відповідає структурі поетичного тексту – повтору першого рядка. Три куплети пісні повторюють вокальну мелодію практично без змін, лише в завершенні композитор додає невелику ефектну коду, яка дозволяє вокалістові яскравіше продемонструвати своє мистецтво.

Натомість дуже розвиненим, зміненим у кожному куплеті є фортепіанний акомпанемент, він містить багато промовистих звукообразальних та ілюстративних деталей, підсилює

<sup>6</sup> О, жасмин, що за дивна квітка! О, жасмин, що за дивна квітка! Багато трав і квітів у саду, але немає такої запашної, як він. Я хочу зірвати один і носити його, але боюся, він знов не розквітне.

експресію вокальної партії. Основним принципом викладу є характерна для китайського мистецтва загалом вишукана орнаментальність, фортепіанна партія немовби оплітає мелодію, її багата і просторово розосереджена графіка нагадує тонкі лінії квіткового рисунку.

Пісня «Епіфіллум» Чжао Сіньда до слів Джі Тона оспівує красу нічної природи, квітку кактуса епіфілума в тьмяному сяйві місяця і зір. Поетичний текст сповнений звукообразними асоціаціями з таємничою і прекрасною нічною природою та ароматом квітів, але водночас демонструє паралелізм природних явищ та роздумів про людське життя, зашифрованих в пейзажних аналогіях. У цьому і полягає основна принадність і глибина китайської музично-поетичної образності, що успадковується сучасними поетами з культури давнини. «Більшість художніх образів китайської поезії (часопросторові, онтологічні й антропологічні, рослинного і тваринного світу) тісно пов'язана з природою – головним і часто єдиним об'єктом зображення. Образи багатоаспектні – з конкретно-чуттєвої даності одного й того ж предмета зображення залежно від контексту може народжуватися кілька ідей»<sup>7</sup>.

Так і в представленій пісні ключовою образною метафорою, що розкриває смисловий підтекст поезії, є останній рядок: «Хто сказав, що тендітна квітка недовговічна?». В музиці дуже тонко передається настрій нічної задуми і невиразних силуетів на тлі місячного сяйва. Це здійснюється всім комплексом виразових засобів: ладо-тональною барвою *h-moll* – однієї з «найтемніших» тональностей, перевагою низького регістру і динаміки *p*, стриманою графічною лінією фортепіанного супроводу, повторністю коротких двотактових фраз в мелодії. Лише останній епізод, що має передати тендітну красу квітки, контрастує з розміреним приглушеним загальним тоном музичної розповіді: у вокальній партії протягом чотирьох тактів витримується звук *h* першої октави, в той час як у фортепіано стрімко злітають угору легкі арпеджіо, імітуючи срібні переливи арфи.

Подібна інтерпретація поетичної ідеї притаманна солоспіву «Квітуча гілка сливи»<sup>8</sup> Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтіна.

<sup>7</sup> Шекера Я. В. Генеза та функціонування... С. 8

<sup>8</sup> Запис пісні: [https://www.youtube.com/watch?v=4MLALZnNRxU&ab\\_channel=%E4%B8%89%E4%B8%B0%E5%8A%A8%E5%90%AC%E9%9F%B3%E4%B9%90](https://www.youtube.com/watch?v=4MLALZnNRxU&ab_channel=%E4%B8%89%E4%B8%B0%E5%8A%A8%E5%90%AC%E9%9F%B3%E4%B9%90)

Його драматургічна основа – контраст між красою і вито-нченістю самотнього квітучого дерева та ранимою душею дівчини, яку ніхто не може зрозуміти. Проте тема самотності подається інакше, ніж в європейській романтичній камерно-вокальній ліриці. При тому, що появу цвіту сливи навесні чекає «шматочок крижаного серця», у творі домінує філософія краси та замилювання, що й зумовлює напрочуд світлу музичну образність, втілену поєднанням колоритної анге-тонно-пентатонної ладовості у вокальній партії та вишукано-фактурним звукописом в інструментальній.

Солоспів викладений у куплетній формі, кожен із двох куплетів якої має просту двочастинну форму: вступ+AB із двовольтним повторенням куплетів зі вступом включно. «У снігу приходять гілки сливового цвіту, / і вони самотні на кручі цвітуть...». Сенс цих поетичних рядків передається у восьмитактовому інструментальному вступі. Він розпочинається на *p* із тонких переливів гармонічних фігурацій від високого регістру донизу по звуках тоніки *e-moll* з доданим квартовим тоном на фоні витриманого у низькому та середньому регістрі арпеджійованого співзвуччя протягом одного такту. Так створюється ефект пленерності, що готує подальший розвиток етики стосунків людини і природи. У вступі вказана етика передається проникливо-патетичним проведенням теми *B* на *f* в октавно-акордовому ускладненні на фоні витриманих арпеджійованих співзвуч і гармонічних фігурацій у середньому прошарку фактури.

Притаманне для музики солоспіву відчуття тонкої плинності буття закладається вже у вступі, що передається як через традиційну для китайської музики ладову мінливість мелодики, так і міноро-мажорну паралельну перемінність *e-moll* і *G-dur* з елементами однойменної перемінності *e-moll* і *E-dur*, ефект якої виникає при використанні субдомінанти з однойменного мажору для гармонізації характерного для народної ладовості підвищеного VI ступеня (який через альтерованість звучить акцентовано, як опорно-смісловий), а також через метричну змінність й органічну неквадратність масштабно-тематичних структур.

Усі вказані вище ознаки витримані у матеріалі обох частин. Тема *A*, яка виявляється в тематичному обрамленні *B* у вступі і приспіві, має особливо тендітне звучання на невисокій динаміці, у середньому регістрі та із прозорою, з елементами

арабесковості, інструментальною фактурою. Вона являє собою період 3+3+2+3 такти, викладається у безпівтоновому звукоряді e-g-a-h-cis, що розвивається навколо квінтового тону і доповнюється допоміжним звуком fis, етнічний колорит посилюється завершальними витриманими звуками, взятими з форшлагами. Так у поетичному тексті змальовується слива, що «самотньо цвіте на скелі».

Кульмінація почуттів здійснюється у розвитку теми В, що має структуру 2+2+4 такти. Вона знаменується словами «хто моя душа?», «хто зрозуміє мої почуття?». Мелодична лінія починається з вершини g<sup>2</sup>, яка стає опорно-смісловим центром її розвитку, і рухається по низхідному варіанту звукоряду g-a-h-d-e із прохідним fis на фоні тонального мислення G-dur в інструментальній партії. Ця тема ширшого діапазону, містить активні ходи на висхідну чисту кварту та низхідну велику сексту. В останньому чотиритакті повертається основна тональність, де у вокальній партії знову, як і в темі А, маркером етнічного колориту є підвищений VI ступінь (cis). Тонка проникливість, що звучала на початку вступу, з'являється у завершенні солоспіву, що супроводжує слова «аромат квітів сливи є незайманим... / хто шукає мене? / Я дам тобі першу гілку на східному вітрі, і я дам тобі зібрати всі квіти».

Натомість солоспів «**Місячна квітка**» композитора Лю Хона до тексту відомої китайської поетеси Цюй Цон написаний для тенорового голосу, переносить слухачів у іншу образно-семантичну сферу, у якій символ квітки несподівано набуває суспільно-патріотичного звучання. Мова йде про «кришталево засніжену гірську заставу», де чути кінський тупіт, і де зростає «білий, як срібло, великий, як нефритовий диск... як Місяць... соняшник крижаних вершин». Квітка «розправляє пелюстки, щоб спостерігати, як ідуть патрулі» та слухає пісню командира застави Бубаїті. Ідея твору полягає у захопленні квіткою одним із уособлень батьківщини та її народу, що оберігає свої кордони. А відтак мелодика має розспівний характер, притаманний для стилю ліричної масової пісні, та куплетну форму А=В із двовольтовим завершенням і кодою. Прикметно, що у творі використовується не пентатонна ладовість, а гармонічний cis-moll, та нескладна, класичного плану, гармонія, із переважанням головних тризвуків і DD. Мелодія солоспіву побудована на висхідних широких ходах по звуках тризвуків, кварто-квартових ямбічних стрибках та їх заповнення, що

створює ефект широти простору рідної землі та висоти гір, де на кінній заставі цвіте великий білий соняшник.

У цілому, для твору характерна квадратність структур. Тема А викладена у формі періоду із двох восьмитактових речень, у розвитку теми В, протяжність якої становить 26 тактів, відіграло роль кульмінаційне наростання, що, утім, не порушує загальної природи квадратності (тема починається з чотиритактової фрази), а лише розширює її. Особливістю музичного розвитку тематизму у солоспіві є канон між вокальною та інструментальною партіями у заспіві А, що долучає солоспів до низки інших прикладів цього типу розвитку у пісенному жанрі в європейській музиці. Музичній мові солоспіву притаманна яскрава зображальність. Це імітація далеких звуків тупоту коней на заставі короткими фразами із пунктирним опорно-смысловим моментом, викладеними у вступі двооктавним подвоєнням у високому і середньому регістрах на фоні витриманої тонічної і субдомінантової гармонії. Елементи, що символізують ходу, згодом звучатимуть у приспіві (В), особливо яскраво проявляючись у синкопованій ритмічній формулі в інструментальній партії.

Твір завершується піднесеною кодою, в якій поступенний висхідний рух, із ритмічним збільшенням, до витриманої протягом чотирьох тактів тоніки, що пафосно звучить у вокальній партії, підтримується поодинокими арпеджіюваними акордами автентичного співставлення та фігураціями по звуках заключного тонічного тризвуку із доданим секундовим тоном. Так висловлюється захоплення квіткою, якій присвячена пісня командира Буйбаїті.

**Висновки.** Інтерпретація символів квітів у сучасній камерно-вокальній творчості китайських композиторів свідчить про кілька взаємодоповнюваних процесів у професійній музичній культурі Піднебесної. Безперечно, помітною є взаємодія питомої традиційної основи і напливових елементів європейської композиторської техніки, помітних головню у трактуванні партії фортепіано. Фортепіанний акомпанемент найчастіше не обмежується простим супроводом вокальної мелодії, а нерідко являє собою цілком самостійний і рівновартісний до партії соліста компонент художньої виразності. Водночас у всіх проаналізованих піснях вельми важливим є і збереження давніх національних традицій, які протягом

тисячоліть формували неповторне музично-поетичне мистецтво Китаю. Звідси походить багатозначність прочитання сучасними митцями символів природи, апеляція до глибинних смислів, закладених у образах квітів у філософсько-поетичній спадщині давнього східного народу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Символізм в китайській живопису. URL: [http://www.davinci-school.ru/articles/chinese\\_symbolism/](http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/).
2. У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008 吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. - 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008.
3. У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : автореф. дис... канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво ; Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського, 2016.
4. Чжоу І. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 285–297.
5. Шекера Ярослава Василівна. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII–X ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.04 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006.

### REFERENCES

1. Symbolism in Chinese painting. Internet access mode: [http://www.davinci-school.ru/articles/chinese\\_symbolism/](http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/) [In Russian]
2. U, Yu-Qing. (2008). Research of ancient string instruments. Shanghai: Shanghai Museum Publishing House. Inst. 吴毓清. 研究 艺术研究 / 吴毓清. - 上海: 上海音乐学院出版社 [In Chinese].
3. In Hongyuan.(2016). Chinese art song: theory and history of the genre. Author's ref. cand. dis. in the specialty 17.00.03 – Musical Art, Kharkiv, KhNUM named after I. Kotlyarevsky [In Ukrainian].
4. Zhou, Y. (2020). Presentation of the image of the Motherland in the work of modern Chinese vocalists // Aspects of historical musicology: collection. Science. articles. Kharkiv: KhNUM. Issue. XIX–XX. P. 285–297 [In Ukrainian].
5. Shekera, Yaroslava Vasylyvna (2006). Genesis and functioning of artistic images in Chinese poetry of the Tang period (VII-X centuries): author's ref. dis ... cand. philol. Sciences: 10.01.04 / Kyiv National University named after Taras Shevchenko. K. [In Ukrainian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 78.071.2(477):78.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-17>

**Ірина Мстиславівна Матійчин**

ORCID: 0000-0003-2153-8689

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка  
[irynat65@ukr.net](mailto:irynat65@ukr.net)

**Богдан Орестович Кіндракевич**

ORCID: 0000-0002-9403-7044

магістрант кафедри методики музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка  
[kindrakevysh23@gmail.com](mailto:kindrakevysh23@gmail.com)

### ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ ВАСИЛЬ ЯЦІНЯК (ОСОБИСТІСНИЙ ВИМІР)

*Серед українських хорових колективів нашого часу Галицький академічний камерний хор займає своє гідне місце. У його репертуарі – хорові твори різних стилів, жанрів, епох, включаючи нові композиції сучасних авторів, за своєю музичною мовою доступні тільки високопрофесійним виконавцям. Належний фаховий рівень колективу забезпечує передусім його керівник Василь Ількович Яциняк, якому 30 травня 2022 р. виповниться 70 років. Напередодні цієї поважної дати варто нагадати чималі заслуги відомого хорового диригента у розвитку української музичної культури та привернути увагу до цієї непересічної особистості, ще належно не поцінованої у музикознавчій літературі. **Мета роботи** – показати особливості творчої індивідуальності В. Яциняка*

через призму його сприйняття ним самим та іншими музикантами, різною мірою дотичними до діяльності хорового диригента. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні дослідницько-пошукового (при вивченні теоретичної бази дослідження), біографічного (при окресленні етапів творчого шляху хорового диригента) методу та методу інтерв'ювання (при отриманні усної інформації, необхідної для дослідження). **Наукова новизна** статті полягає у тому, що творче життя В. Яциняка вперше висвітлюється через особистісний вимір, розкриваючи різні грані його мистецької індивідуальності. У статті використовуються матеріали з інтерв'ю Василя Яциняка, Любові Кияновської, Марії Шот, Василя Долішнього, Степана Дацюка, Мирона Юсиповича, Віктора Степурка, Богдана Богача. **Висновки.** Василь Яциняк належить до числа тих творчих особистостей, завдяки яким українська музична культура рухається вперед, долаючи міжлюдські та міждержавні кордони, економічні та пандемічні труднощі сучасного періоду. Визнаний і шанований в Україні та за її межами, заслужений діяч мистецтв України (1995) і народний артист України (2010), В. Яциняк залишається просто людиною, зі своїми перевагами і недоліками, багатим внутрішнім світом і вибуховим темпераментом, а головне – із творчими планами на майбутнє, які неодмінно будуть реалізовані.

**Ключові слова:** Василь Яциняк, Галицький академічний камерний хор, хоровий диригент.

*Matychyn Iryna Mstyslavivna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Technique of Musical Education and Conducting of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

*Bohdan Orestovych Kindrakevych, Master's Degree at the Department of Technique of Musical Education and Conducting of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

**Choir conductor Vasyl Yatsyniak (personal dimension)**

*The Galician Academic Chamber Choir figures prominently among the Ukrainian choirs of our time. Its repertoire consists of choral works of various styles, genres, and epochs, as well as new compositions by modern authors that only highly qualified professional singers can perform. Much credit for the highest proficiency level of the choir is due its director – Vasyl Ilkovych Yatsyniak, who will turn 70 on May 30, 2022. On the eve of his jubilee, it is worth recalling a significant contribution of the famous choral conductor to the development of Ukrainian musical culture and drawing attention to the prominent figure whose efforts have been grossly unappreciated in musicological literature. **The research paper aims** to highlight the peculiarities of V. Yatsyniak's creative individuality through the prism of the choral conductor's and other musicians' perception. **The research methodology** is based on the following methods: exploratory research (for a theoretical basis), biographical (for outlining the stages of the choral conductor's creative path), and interviewing (for receiving the required verbal information). **The academic novelty** of the paper lies in the fact that V. Yatsyniak's creative life is covered*



through the personal dimension for the first time, revealing different facets of his artistic individuality. The paper is based on materials from interviews with Vasyl Yatsyniak, Lyubov Kyianovska, Mariya Shot, Vasyl Dolishnyi, Stepan Datsyuk, Myron Yusyupovych, Viktor Stepurko, and Bohdan Bohach. **Conclusions.** Vasyl Yatsyniak is one of those creative personalities thanks to whom Ukrainian musical culture is moving forward, overcoming interpersonal and interstate barriers, economic and pandemic challenges of the modern period. Recognized and respected in Ukraine and abroad, Honored Artist of Ukraine (1995) and People's Artist of Ukraine (2010), V. Yatsyniak remains just a man with his strengths and weaknesses, rich inner world and a short temper, and most importantly – with plans for future creative work, which will definitely be implemented.

**Key words:** Vasyl Yatsyniak, Galician Academic Chamber Choir, choral conductor.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасні реалії вносять свої корективи у діяльність творчих колективів, поза тим їх робота продовжується у різних формах, даючи надію на повернення повноцінного концертно-фестивального життя. Триває робота і в знаному Галицькому академічному камерному хорі, керівник якого, Василь Яциняк, 30 травня 2022 року відзначатиме своє 70-річчя. Напередодні цієї поважної дати варто нагадати чималі заслуги відомого хорового диригента у розвитку української музичної культури та привернути увагу до цієї непересічної особистості, ще належно не поцінованої у музикознавчій літературі. Серед нечисельних розвідок, які у різній мірі висвітлюють діяльність В. Яциняка на чолі Галицького камерного хору, варто назвати праці Н. Супрун-Яремко, І. Колодій, В. Франчук, Б. Паньківа, В. Пасічника та М. Ферендович, проте за рівнем охоплення можливого матеріалу вони тільки закладають фундамент до подальшого вивчення творчості мистця.

**Мета дослідження** – показати особливості творчої індивідуальності В. Яциняка через призму його сприйняття ним самим та іншими музикантами, різною мірою дотичними до діяльності хорового диригента.

**Наукова новизна.** У статті творче життя В. Яциняка вперше висвітлюється через особистісний вимір, розкриваючи різні грані його мистецької індивідуальності.

**Виклад основного матеріалу.** Василь Ількович Яциняк походить із давнього села Княжолука на Станіславщині (тепер Івано-Франківська обл.). Він виховувався у багатодітній родині робітника Вигодського лісокомбінату, та саме сім'я стала

колискою музичного таланту хлопця, адже його мати співала у церковному хорі, а батько добре вмів грати на скрипці, залучаючи до музикування своїх синів. Тож не дивно, що троє із п'яти дітей згодом стали професійними музикантами. В. Яциняк згадував: «Мій батько – сільський музикант, скрипаль, по весіллях грав. Я вже з третього класу грав по весіллях з батьком по селах Підбереж, Тяпче, Княжолука, Гошів, у Долині, Болехові... Ми виростили на весіллях. На музиці бойківського весілля, на коломиїках» [3]. Щоб купити Василеві, який уже навчався в Долинській музичній школі, омріяний акордеон німецької марки «Hohner», батько продав корову, про що тепер пан Василь згадує з великою вдячністю [11, с. 134].

Та не акордеон став сенсом його життя. Хоча на початках саме гра на музичному інструменті приваблювала хлопця найбільше. Але у Львівському музично-педагогічному училищі зустрів справжнього майстра хорової справи Є. Федоренка, і це визначило його долю. Василь Ількович з пієтетом згадує: «Євген Анатолійович Федоренко, мій дорогий учитель, рідний... Я у нього був по диригуванні і співав у нього в хорі. У нього був великий мішаний хор студентський, понад 100 чоловік. От він мені привив любов, заразив отим хоровим мистецтвом, бо я сам був непоганим акордеоністом, професійним, готувався поступати в Ленінград у консерваторію.... Але він мені привив любов, я акордеон залишив у спокої і почав жити хором. І так до сьогоднішнього дня я живу тільки хором» [3]. Є. Федоренко давав можливість талановитому юнакові попрацювати зі студентським хором, відчуті труднощі і принади хормейстерської праці. Навіть навчаючись у консерваторії, В. Яциняк не пропустив нагоди побувати на репетиціях в улюбленого вчителя, послухати цінні поради, самому попрацювати з хором.

Подібної методики дотримувався і консерваторський викладач В. Яциняка Богдан Дмитрович Завойський, «дуже поважний диригент, хормейстер» [3]. Поєднуючи педагогічну працю із керуванням хоровими колективами, знаний музикант залучав до співу у них своїх студентів, найбільш здібним даючи змогу працювати з хором. Саме з рекомендації Б. Завойського ще в студентські роки В. Яциняк потрапляє до хорової капели «Трембіта» як «граючий хормейстер», маючи змогу спостерігати за роботою таких керівників капели як В. Пекар, І. Жук, О. Циглик. Після закінчення консерваторії В. Яциняк також

кілька років керував «Трембітою», але справжнього успіху досягнув, створивши свій самобутній хоровий колектив.

«Галицький академічний камерний хор» своїм корінням сягає початку 90-х років, коли з надр очолюваного В. Яциняком хору Львівського політехнічного інституту викристалізувалося ядро нового колективу. Родзинкою хору став вдало підібраний художній репертуар, зорієнтований першочергово на українську хорову творчість, але нею не обмежився. Дослідники відзначають надзвичайно активне творче життя знаного в Україні та далеко поза її межами мистецького колективу і наголошують, що «Галицький академічний камерний хор» за роки своєї діяльності спричинився до низки прем'єр у Львові, а також став першовідкривачем чималого відсотка опусів репрезентантів різних регіонів України, серед яких природно домінують твори львівських композиторів [10, с. 169]. Вишколоному досвідченим диригентом художньому колективу вдається однаково переконливо донести до слухача і твори великої форми, і хори з опер визначних західноєвропейських композиторів, і новаторські за музичною мовою твори сучасних українських авторів, і хорові опрацювання народних пісень. Про довершене звучання керованого В. Яциняком хорового колективу свідчать чисельні відгуки у пресі, зокрема І. Колодій пише: «Хор майстерно володіє сучасними виконавськими техніками, демонструє чітко вибудовану концепцію музикування, наповнює глибокою емоцією кожен твір» [9, с. 134]. Музикознавець Л. Кияновська також високо оцінює діяльність «галичан», зазначаючи їх непересічну роль в розвитку української музики: «Галицький академічний хор в останні роки зробив значний внесок у розвиток української культури і популяризації творчості провідних національних композиторів минулого і сучасності. Прекрасне виконання творів галицьких композиторів-священиків, авторські концерти сучасних митців, патріотичні і духовні тематичні програми свідчать про велику суспільну заангажованість хорового колективу. Переконає і високий рівень інтерпретації обраних творів, тонке розуміння їх стилю і авторського задуму» [6].

Для того, щоб зрозуміти специфіку хормейстерської роботи В. Яциняка, розкрити особливості його творчої натури, ми звернулися до солістки «Галицького камерного хору», заслуженої артистки України Марії Шот, і ось як вона охарактеризувала свого мистецького керівника: «Василь Ількович

надзвичайно тонко відчуває музику. Крім того, що він диригує дуже складні твори, крупні форми, береться за такі, за які мало хто береться в Україні. Крім того, він ще й дуже тонко відчуває вокал. Правильно вокально ставить все. Мало диригентів є, які працюють над вокалом, щоб кожна партія прозвучала вокально... Як людина він дуже хороший чоловік, надзвичайно імпульсивний...» [7]. Розповідаючи про методику роботи керівника з хором, М. Шот зазначила, що переважно новий твір розбирається за нотним текстом цілим хором. Але якщо виникають труднощі, тоді йде робота з окремими партіями. Іноді по одному керівник чи хормейстер можуть сказати проспівати, а важкі твори так і вивчаються – через здачу партій. Тоді опрацьовуються окремими складами – чоловічим і жіночим, з ними одночасно в різних залах працюють Василь Ількович та Святослав Хоба, теперішній хормейстер.

М. Шот дуже тепло згадує і попередніх хормейстерів «Галицького камерного хору» Василя Долішнього (тепер керівник студентського хору Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка) та Мар'яну Ферендович (доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ імені І. Франка). Нам вдалося поспілкуватися із В. Долішнім про роботу в знаному колективі, і ось що він розповів: «Я працював із Василем Ільковичем 9 років. Він справжній професіонал. Мені дуже подобається те, як він працює над вокалом, тембром, якістю звуку... На репетиціях може працювати з цілим хором, по партіях, квартетами – по-різному... В. Яциняк – дуже крутий диригент. Він молодець, тому що створив один із кращих хорів Галичини, за всю історію Галичини я вважаю найкращими «Трембіту» та «Галицький хор». Так, як в Києві найкращим є хор «Київ», так само у Львові є «Галицький хор» [2].

Ще з музично-педагогічного училища знає В. Яциняка його колега за фахом, директор музично-педагогічного інституту Дрогобицького педуніверситету ім. І. Франка, керівник Народної хорової капели «Gaudeamus» Степан Дацюк. З вдячністю пригадує високопрофесійних викладачів училища Є. Федоренка, Б. Завойського, О. Кураша та ін, когорту випускників, які згодом стали знаними диригентами: С. Турчака, Т. Микитку, І. Гамкала, А. Кушніренка, Р. Филипчука та ін. Пам'ятає, що у той час Василь Яциняк був дуже добрим акордеоністом, а поза тим мав гарний низький голос, і вони

разом співали у мішаному хорі, яким керував Є Федоренко, а «в 70-му році наш хор був визнаний кращим хором України і ми їздили на з'їзд комсомолу у Київ... Ми співали у фіналі концерту, в якому брали участь такі відомі наші виконавці З. Руденко, А. Солов'яненко, А. Мокренко» [5]. Степан Якович простежує близькість натур, творчих манер Є. Федоренка і В. Яциняка, їх холеричний темперамент, імпульсивність, уміння емоційно впливати на виконавців та слухачів, «завести їх», запалити своїх трактуванням художнього твору. Аналізуючи диригентсько-хорову працю В. Яциняка, С. Дацюк зауважує, що той має потяг до великих творів, циклічних, складних, емоційно насичених, з яскравими кульмінаціями, динамічними та агогічними контрастами. Першим виконав низку нових творів В. Камінського, О. Козаренка, Л. Дичко, зокрема її Урочисту Літургію, яку мало хто відважиться заспівати. Відкритий до сучасних мистецьких тенденцій, Василь Львович у стремлінні до масштабності, видовищності навіть мініатюри А. Кушніренка зв'язав в один концерт, поєднавши засобами театралізації біля тридцяти опрацьованих народних пісень в одне ціле. Дрогобицький диригент вважає львівський колектив лідером серед хорів Західної України, особливо в плані виконання сучасної музики. Невтомний, надзвичайно працездатний і наполегливий В. Яциняк «весь час готує нові якісь програми і від хору добивається того ідеального звучання, яке він хоче почути... [У творчості] він виходить від образу, від тематики твору, ідеї цього твору і відчуває кожну ноту, кожен звук, кожну проведену фразу» [5]. Іноді здається, що він працює на межі голосових можливостей співаків, але хористи йому вірять, адже після концертного виступу відчувують, що вони втілили задум композитора, донесли до слухача той ідейний, художній зміст, який був закладений у творі, а значить, диригент веде їх у правильному напрямку. Зрештою, і себе В. Яциняк не шкодує, намагаючись працювати дуже швидко: «Місяць, півтора – і в нього готова нова програма, з якою він виступає і зразу переходить до підготовки інших великих форм, творів, які йому пропонують» [5].

С. Дацюк і В. Яциняк не раз брали участь у журі музичних конкурсів, де мали змогу поділитися не тільки своїми успіхами, але й проблемами. Маючи статус муніципального, «Галицький камерний хор» отримує доволі скромне забезпечення, що призводить до плинності хористів, особливо

у чоловічих партіях, і це дуже тривожить його керівника. На думку С. Дацюка, все, що вдалося досягнути, створити базу для релігійної роботи – завдяки В. Яциняку, тому що «він такий комунікабельний, вмів працювати з людьми, які можуть допомогти йому., бо завдяки їм можливо і цей Галицький камерний хор існує... Але Василь бореться ціле життя, бореться для того, щоб цей колектив існував і був одним із найкращих колективів України» [5].

В. Яциняк також вмів поцінувати фаховість своїх колег, розповідає про гарну творчу співпрацю із Б. Дерев'янком, О. Цигиликом, І. Циклінським, С. Дацюком, спільну участь у фестивалях із «Дудариком» (кер. М. Кацал), «Гомоном» (кер. Р. Ляшенко), хором консерваторії (кер. В. Долішній), «Євшаном» (кер. І. Даньковський), шкодує, що деяких диригентів уже немає серед нас. Плідно співпрацював хормейстер і з симфонічними диригентами, зокрема з головним диригентом Симфонічного оркестру K&K Philharmoniker Австрійської агенції Da Capo Musikmarketing GmbH Мироном Юсиповичем та засновником «K&K Opernchor», диригентом, композитором і менеджером Маттіасом Георгом Кендлінгером. Заслужений артист України Мирон Юсипович, оцінюючи здобутки В. Яциняка, констатує: «Колектив та художній керівник В. Яциняк – високопрофесійні мистці, які на сьогодні є флагманами хорового мистецтва у Львові і одними з найуніверсальніших і високопрофесійних в Україні» [8]. Диригенти зазвичай є індивідуалістами, надзвичайно критично оцінюють один одного. Тому таке визнання успіхів «Галицького академічного камерного хору» та його керівника свідчать про їх визначну роль у розвитку українського хорового виконавства.

Здається, немає хорових творів, які були б не під силу «Галицькому академічному камерному хору», адже він співає композиції різних стилів, жанрів, епох. Проте є у В. Яциняка і свої уподобання. Він розділяє композиторів на інструменталістів, хорова музика яких дещо «лабораторна», та хоровиків, які знають, відчувають природу хорового співу і пишуть органічну для хорового виконання музику. До таких композиторів мистець відносить Є. Козака, Г. Гаврилець, О. Яковчука, В. Степурка. А серед улюблених хорових творів називає «Барбівську коляду» Г. Гаврилець. В інтерв'ю член Національної спілки композиторів України Віктор Степурко так розповідає

про свої враження від творчої співпраці із В. Яциняком та його колективом: «З Галицьким академічним хором і його керівником Василем Ільковичем Яциняком у мене склалися давні творчі стосунки... Давно відомо, що велика потуга особистості керівника реалізовується в творчих проєктах колективу. Галицький академічний хор є прекрасним висловленням української ментальності завдяки вишуканій вокальній техніці, глибокому прочитанню всіх стилістичних спрямувань композиторської творчості і творчій мобільності, що у сучасності є дуже важливим» [4].

Деякий час В. Яциняк викладав у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича, працював за сумісництвом на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ імені І. Франка, хоча доволі критично оцінює свої педагогічні здібності<sup>1</sup>. Проте учні відомого диригента з теплотою згадують свого викладача. Ось яким запам'ятався Василь Ількович члену гурту «Піккардійська терція» Богдану Богачу: «Професіонал, дуже добрий, трохи кумедний (в доброму розумінні цього слова), зі щирою відкритою душею. ЛЮДИНА» [1]. І саме ці людські якості спонукають мистця бути гідним наставником не тільки для студентів, а й для учасників хорового колективу. С. Дацюк розповідає про те, як керівник «Галицького хору» вболіває за своїх хористів, переконує їх максимально реалізовувати себе, добивається для них заслужених відзнак, тобто він спочатку організатор, потім вихователь і тоді лише хормейстер-музикант [5]. І тільки таке поєднання рис комунікабельного і вольового керівника з менеджерськими здібностями, розуміючого і авторитетного наставника, харизматичного диригента-мистця дає можливість В. Яциняку три десятиліття очолювати і розвивати один з найуспішніших хорових колективів України.

**Висновки.** Василь Яциняк належить до числа тих творчих особистостей, завдяки яким українська музична культура рухається вперед, долаючи міжлюдські та міждержавні кордони, економічні та пандемічні труднощі сучасного періоду. Отримавши диригентський вишкіл у лоні львівської диригентської школи, маєстро невтомно працював над шліфуванням

<sup>1</sup> Про це див.: Супрун-Яремко Н. Магічна влада диригентських рук (до творчого портрету Василя Яциняка). Українська музика. 2017/1 (23). С. 138.

своїх професійних умінь і навичок, що дало йому змогу створити мистецький колектив високого рівня виконання – Галицький академічний камерний хор. Вимогливий, харизматичний, комунікабельний, надзвичайно працездатний, емоційний і вольовий керівник, В. Яциняк завдяки своєму таланту, досвіду і подвижницькій роботі зумів перетворити колись самодіяльний колектив в один із найкращих у нашій країні. Маючи статус муніципального, хоролий колектив не обмежується регіональними рамками і ось уже кілька десятиліть успішно виступає в Україні та за кордоном з цікавими та насиченими концертними програмами. А визнаний і шанований в Україні та за її межами заслужений діяч мистецтв України (1995) і народний артист України (2010) В. Яциняк залишається просто людиною, зі своїми перевагами і недоліками, багатим внутрішнім світом і вибуховим темпераментом, а головне – із творчими планами на майбутнє, які неодмінно будуть реалізовані.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Інтерв'ю з Богданом Богачем від 22.11.2021, м. Львів. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
2. Інтерв'ю з Василем Долішнім від 15.11.2021, м. Львів. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
3. Інтерв'ю з Василем Яциняком від 03.02.2021, м. Львів. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
4. Інтерв'ю з Віктором Степурком від 14.11.2021, м. Київ. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
5. Інтерв'ю зі Степаном Дацюком від 30.11.2021, м. Дрогобич. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
6. Інтерв'ю з Любов'ю Кияновською від 14. 11. 2021, м. Київ. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
7. Інтерв'ю з Марією Шот від 16.11.2021, м. Львів. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
8. Інтерв'ю з Мироном Юсиповичем від 15. 11. 2021, м. Львів. Інтерв'юер: Б. Кіндракевич. *Особистий архів автора*.
9. Колодій І. Сягнувши висоти мажору. *За вільну Україну*. 2012. № 50. С. 2.
10. Пасічник В., Ферендович М. «Галицький академічний камерний хор»: шлях до звершень. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2016. Вип. 17. С. 167–176.
11. Супрун-Яремко Н. Магічна влада диригентських рук (до творчого портрету Василя Яциняка). *Українська музика*. 2017/1(23). С. 133–141.



### REFERENCES

1. Interview with Bohdan Bohach dated November 22, 2021, Lviv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
2. Interview with Vasyl Dolishniy dated November 15, 2021, Lviv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
3. Interview with Vasyl Yatsyniak dated February 3, 2021, Lviv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
4. Interview with Viktor Stepurko dated November 14, 2021, Kyiv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
5. Interview with Stepan Datsyuk dated November 30, 2021, Drohobych. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
6. Interview with Lyubov Kyianovska dated November 14, 2021, Kyiv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
7. Interview with Mariya Shot dated November 16, 2021, Lviv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
8. Interview with Myron Yusypovych dated November 15, 2021, Lviv. Interviewer: B. Kindrakevych. *Author's personal archive*. [in Ukrainian].
9. Kolodiy I. Syahnuvshy vysoty mazhoru. [Reaching the heights of major] *Za vilnu Ukrayinu*. 2012. № 50. p. 2. [in Ukrainian].
10. Pasichnyk V., Ferendovych M. Halyts'kyy akademichnyy kamernyy khor: shlyakh do zvershen. [The Galician Academic Chamber Choir: the path to accomplishment]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*. 2016. Issue 17. pp. 167–176. [in Ukrainian].
11. Suprun-Yaremko N. Mahichna vlada dyryhentskykh ruk (do tvorchoho portretu Vasylya Yatsynyaka) [Magical power of conductors' hands (to the creative portrait of Vasyl Yatsyniak)]. *Ukrayinska muzyka*. 2017/1 (23). pp. 133-141. [in Ukrainian].

УДК 782.1:7.041.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-18>

**Олексій Юрійович Гончар**  
ORCID: 0000-0001-5353-0644

магістр культурології,  
аспірант III року навчання

кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
[alexeygonchar412@gmail.com](mailto:alexeygonchar412@gmail.com)

## МУЗИЧНА ДРАМА Р. ВАГНЕРА «ПАРСІФАЛЬ» У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ КИРИЛА СЕРЕБРЕННІКОВА

**Мета роботи** – проаналізувати останню оперу («святкову сценічну містерію») творчого спадку Ріхарда Вагнера «Парсифаль» у режисерській інтерпретації Кирила Серебреннікова, здійснену навесні 2021 року у Віденській державній опері, в якій постановник використав новий підхід до роботи зі сценічним втіленням твору. **Методологія** роботи вбудована на аналізі сюжетного контексту, запропонованого режисером, та символічних елементів, що використані ним для надання додаткової виразовості матеріалу, а також принципах, які постановник використовує для драматургічної роботи з авторським текстом. Серед залучених праць основу становили роботи, присвячені творчому спадку Р. Вагнера, а саме Б. Міллінгтона [14], А. Кенігсберг [3] та О. Наумової [8]; М. Черкашиної-Губаренко, у яких авторка розробила методіку структурного аналізу оперного твору [9,10]; музичної інтерпретації – В. Москаленка [7]; філософсько-семантичних принципів функціонування мистецтва – Т. Адорно [1], М. Бубера [2], О. Лосєва [5] та ін. **Наукова новизна** полягає у дослідженні інтерпретаторської версії К. Серебреннікова з точки зору її сюжетного вирішення та елементів вистави, що мають складну композиційно-семантичну структуру, поєднує питання віри та форм, яких вона може набувати у певних соціально-культурних умовах. **Висновки.** К. Серебренніков змінює вбудований Вагнером сюжетний розвиток вистави, ускладнює драматургічну структуру своєї постановки шляхом використання відеооряду та введення дубль-актора, який існує паралельно до виконавця-співака, що дозволяє створити багатозаровість дії. Здебільшого нові акценти виникають за рахунок залучення відсутніх в оригіналі сюжетних ліній, які деталізовано представлені як у сценічній дії, так і самостійній медіаскладовій частині вистави, де знайшли відбиток особисті переживання постановника, його релігійні та громадянські позиції. Слідуючи

загальній авторській концепції, режисер інтерпретує її наповнення, що дозволяє йому значно динамізувати виставу.

**Ключові слова:** Парсіфаль, Ріхард Вагнер, Кирило Серебренніков, святкова сценічна містерія, Йонас Кауфман, Еліна Гаранча, інтерпретаторська версія, дубль-актор, відеоряд.

*Honchar Oleksii Yuriiovych, Master of Cultural Studies, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**R. Wagner's musical drama "Parsifal" in the director's reading by Kirill Serebrennikov**

**Research objective** of the work is to analyze the last opera ("festive stage mystery") of Richard Wagner's creative legacy "Parsifal" directed by Kirill Serebrennikov, performed in the spring of 2021 at the Vienna State Opera, in which the director used a new approach to stage work. **The methodology** of the work is based on the analysis of the plot context proposed by the director and the symbolic elements used by him to give additional expressiveness to the material, as well as the principles used by the director for dramatic work with the author's text. Among the works involved were works on the creative heritage of R. Wagner, namely B. Millington [14], A. Kunigsberg [3] and O. Naumova [8]; M. Cherkashina-Gubarenko, in which the author developed a method of structural analysis of the opera [9,10]; musical interpretation – V. Moskalenko [7]; philosophical and semantic principles of the functioning of art – T. Adorno [1], M. Buber [2], O. Losev [5] and others. **The scientific novelty** lies in the study of K. Serebrennikov's interpretive version in terms of its plot solution and elements of the play, which have a complex compositional and semantic structure, combines issues of faith and forms that it can acquire in certain socio-cultural conditions. **Conclusions.** K. Serebrennikov changes the plot development of the play built by Wagner, complicates the dramatic structure of his production by using video and introducing a double-actor, which exists in parallel with the singer, which allows you to create a multilayered action. In the vast majority of cases, new accents arise due to the involvement of missing in the original storylines, which are presented in detail in both the stage action and independent media component of the play, which reflected the personal experiences of the director, his religious and civic positions. Following the general concept of the author, the director interprets its content, which allows him to significantly dynamize the play.

**Key words:** Parsifal, Richard Wagner, Kirill Serebrennikov, festive stage mystery, Jonas Kaufman, Elina Garancha, interpreter version, double-actor, video series.

**Актуальність статті** зумовлена принципами роботи та тенденціями, що характерні для сучасного режисерського оперного театру й потребують подальших досліджень. У своїй роботі постановник кардинально відійшов від пануючої традиції втілення «Парсіфалу», що склалася у Байройті за часів

заборони його виконання поза фестивалем. Нова інтерпретація братства лицарів та особливі умови, що їх запропонував режисер, структурне ускладнення дії та наявність медіаскладової частини вистави, велике значення символічних елементів у слідуванні авторському тексту створили доволі цікаве поєднання, яке органічно сполучилося з музичним матеріалом та не суперечило загальній авторській концепції твору. Елементи вистави використані режисером з урахуванням складності музично-композиційної будови твору, де вже авторська версія була сполученням різних сюжетних ліній, яскраво ілюструють сучасні підходи до втілення оперних творів.

**Мета роботи** – проаналізувати останню оперу («святкову сценічну містерію») творчого спадку Ріхарда Вагнера «Парсифаль» у режисерській інтерпретації Кирила Серебреннікова, здійснену навесні 2021 року у Віденській державній опері, в якій постановник використав новий підхід до роботи зі сценічним втіленням твору.

**Наукова новизна** полягає у дослідженні інтерпретаторської версії К. Серебреннікова з точки зору її сюжетного вирішення та елементів вистави, що мають складну композиційно-семантичну структуру, поєднує питання віри та форм, яких вона може набувати у певних соціально-культурних умовах.

**Виклад основного матеріалу.** «...Час тут стає простором!» – ця цитата з твору справді відображає особливості постановки Кирила Серебреннікова, створеної через сучасні засоби комунікації (що вкрай актуально у теперішньому, обмеженому у пересуванні, світі). Перетворенню на простір сприяє й режисерське вирішення вистави, де застосування часових ремінісценцій та подвійної дії розширює дійсність головного героя.

К. Серебренніков почав як режисер драматичного театру, а останнім часом активно пробує власні сили у царині опери. Серед інших ним уже поставлені «Золотий Півнік» у Большому театрі Москви, «Саломея» у Державній опері Штутгарта, «Так чинять усі» у Цюриху, «Набукко» у державній опері Гамбурга.

Святкова сценічна містерія (*Wahnenweihfestspiel*), як назвав «Парсифаля» Р. Вагнер, десакралізується режисером та переходить у поле значень, які характеризують суспільні відносини сьогодення, показ груп, які опинилися поза суспільством та живуть за своїми правилами, мають внутрішню

ієрархію, але все ж мріють про повернення до звичайного життя. Орден лицарів Святого Граалю перетворюється у таку інтерпретацію на маргінальну соціальну групу, криза духовності якої – це «віддалення від сутності Духу» М. Бубера [2, с. 44]. Якщо прямо сприймати цю спільноту як в'язнів у пенітенціарному закладі, вона є не тільки відкинутою суспільством, а й навіть злочинною: отже, такою, що становить суспільну загрозу. Процеси та події, які відбуваються у закритому просторі Монсальвату, передбачувані та одноманітні, становлять свого роду стазис. У ньому існують символічні предмети/поняття – Грааль, Спис Долі, що покликані подолати стазис через віру в майбутнє: відродження братства за лібрето трансформується у отримання свободи, позбавлення від правил існування у обмеженому ізольованому соціумі, які принесе зі своєю появою Парсіфаль.

Твір був задуманий композитором ще 1845 року після прочитання поеми Вольфрама фон Ешенбаха «Парсіфаль» (“Parzifal”), лібрето закінчене 19 квітня 1877 року, а оркестрова партитура у січні 1882 року. Перші покази відбулись 26 та 28 липня у Байройті. Згідно із заповітом автора, наступні тридцять років твір мав виконуватись лише тут, що, врешті, не було цілком дотримано, адже фрагментами чи повністю він звучав у Мюнхені, Амстердамі, Нью-Йорку, Лондоні, Санкт-Петербурзі [14, с. 134]. Лібрето твору, як і музика, має складну композиційну будову та містить кілька сюжетних пластів: окрім поеми В. фон Ешенбаха, використані тексти Святого Писання, відчутні впливи буддистської філософії. Остання інтегрувалася в твір через філософію А. Шопенгауера, погляди якого поділяв композитор.

Сам *Кирило Серебренніков* так бачить сюжет: «Лицарі Граалю, якими вони представлені у Вагнера на початку «Парсіфалю», явно втратили частину своєї віри – можливо, найбільш важливу та значущу її частину. Грааль, як я його розумію, – це ідея загальної свободи, й саме тому він протирічить принципам Братства Граалю. Лицарі знаходяться у полоні своєї догматичної бойової позиції проти усього мирського. Вони йдуть по світу із зашореними очима, й в результаті їхнє сприйняття стає все більш вузьким та спотвореним. Тюремний простір мого спектаклю – це метафора обмеженого, стиснутого, догматичного світу, в якому вони ув'язнили себе й де все відбувається не так, як мало б бути. Й, звичайно,

життя у неволі – це лише одна з можливих інтерпретацій простору, на який «тут перетворюється час» [15].

Одночасно підкреслена «сакральна» роль медіа у сучасному інформаційному дискурсі – інформативність матеріалів чаклуна Клінгзора про Монтсальват – є вибіркою постановочних кадрів, які ілюструють дійсність у тій площині, яка забезпечить йому перемогу над братством. Пряме протистояння двох сил навіть не показано. Адже відомо, хто володіє інформацією, той володіє умами. Для лицарів-в'язнів містком до реального вільного світу є Кундрі, яка чим може допомагає їм, при цьому часто шляхом порушення встановлених для них порядків існування.

Такий підхід може викликати питання і заперечення, однак варто визнати, що у виставі він доволі органічно поєднується з лібрето твору – полі-пластовість сюжету дозволяє використання *доданих значень* без порушення його структури. Механізм *художнього збагачення тексту* [4, с. 167] через додавання підтекстів розширює поле сприйняття твору. Це відкриває нову сторінку у сценічних втіленнях опери. Традиційно режисери або намагаються слідувати авторському сакрально-містичному компоненту, або не використовують занадто гострих ідей реалізації з великим значенням натуралістичних деталей. Можемо навести для прикладу штутгартську постановку Каліксто Бійето у пост-апокаліптичному майбутньому (2010) або віденську Алвіса Германіса (2017), у якій дія відбувається у будинку божевільних. Хоча вони відрізняються своїми цікавими знахідками і проблемним полем, однак не мають настільки виразних посилань на проблеми суспільства нашого часу, ознак тоталітарних світоглядів тощо.

Кирило Серебренніков зламав конвенційні правила постановок «Парсіфала», сприйняття лейтмотивної системи та означуваних нею явищ, які кристалізувались у Байройті в часи заборони постановок опери у інших театрах і впливали на режисерів доволі тривалий час, відійшов від лейтмотивної системи у її прямому означенні явища, що теж було одним із характерних принципів вагнерівського театру – свого роду фреймом, що врешті обмежує постановника. Сам Вагнер, проголошуючи нові принципи побудови спектаклю, не зміг повною мірою втілити новачі через необхідність показу натуралістичних деталей у сучасному йому оперному театрі. Режисер ламає складений традицією візуальний

код, що дозволяє привнести новаторські ідеї у спектакль. Це твердження співзвучне з поглядом на семіотику мистецтва Р. Якобсона, який беручи три рівні засобів його створення: «знак-символ, знак-ікона та знак-індекс» Ч. Пірса<sup>1</sup>, говорить про те, що «їхня сигніфікативна цінність (semeiosis) розташована за межами їхніх художніх якостей». Художні якості символів мистецтва взагалі він вбачає у принципі «паралелізму», тобто існуванні альтернативних трактовок певного символу, якими й користується митець-новатор, намагаючись вийти за усталені коди [12, с. 157].

Візуально-предметне наповнення вистави, яке більшою мірою представлене через *відеоряд*, складається переважно з елементів побуту в'язнів, але їхній символізм виходить за межі «запропонованої» дійсності та має чіткі відсилання до трансформованої віри цієї групи. Так, один з драматургічних елементів твору – Спис Долі, який у християнстві є сакральним предметом й так само використаний Вагнером, є джерелом падіння братства (через втрату Амфортасом) й відродження (повернення Парсіфалем) просто відсутній як предмет, адже його цінність у пропонованих умовах буде нівельована, а знаходження у просторі дії просто неможливе. Він отримує символічне вираження через татуювання, свого роду тавро на тілі тих, хто був приналежний до групи, яка володіла цією реліквією й кожний тепер несе колективну відповідальність за його втрату.

Грааль предметно відсутній. Хоча в дії фігурує чаша, вона є одним із «ужиткових» елементів в'язнів та не відповідає високому смислу чаші причастя – основним експозиційним прийомом для представлення Граалю є показ православних ікон у відеоряді. Їх використання режисером дозволяє лицарям пояснити як і своє перебування у цьому місці («На все воля Божа...»), так і говорить про надію на майбутнє преображення, тобто звільнення від страждання (отримання свободи).

Окрема увага приділена режисером саме темі татуювань лицарів. Зображення ікон та храмів, тернового вінцю та стигматів, спису та чаші – ці символи християнства, що відтворені на тілі, певною мірою апелюють до язичницьких традицій. Гурнеманц, роблячи татуювання спису, проводить обряд

<sup>1</sup> C.S. Peirce, «The icon, index, and symbol» *Collected papers*. II. Cambridge, Mass., 1952.

ініціації, який робить татуйованого повноправним членом цієї спільноти. М. Еліаде говорить про три рівні посвяти: «священного, смерті та сексуальності», про які посвячуваний «дізнається, приймає та включає у структуру своєї нової особистості» [11, с. 117]. Згідно із сюжетом, Парсіфаль відкинув посвячення та навіть зруйнував традицію (вбивство лебедя), а отже, не став одним із лицарів, що дозволить йому розірвати догматичне слідування принципам і принести звільнення (розірвати коло Сансари – циклу смертей та перероджень буддистського вчення). Дослідниця татуювань М. Меднікова говорить про те, що цими практиками найчастіше користуються чоловічі колективи, які «змушені відірватись від соціальних умов, які їх породили, та які проводять значний час разом» [6, с. 151], що разом із тим підкреслює їхній особливий соціальний статус. Така характеристика повністю відповідає структурі братства лицарів, а тема в'язниці, де тату є «паспортом» особи та її життя, дозволяє режисеру користуватись цими символами, на які перенесені важливі виразні елементи.

Спроби суїциду у Амфортаса та віра в майбутнє у Гурнеманца цілком відповідають твердженню О. Лосева: «Якщо вже є жах буття, то вже тим самим очікується й непевно відчувається світ загального щастя й преображення цього страждуючого світу», що, врешті, стається внаслідок перемоги Парсіфалю, який навіть не мав двобою з Клінгзором. Власне, втрата Амфортасом Спису є втратою віри, що виражається через суїцидальний настрій та дисонує з християнським (конкретно православним) осудженням цього явища [5, с. 315].

Основними елементами утворення *полі-часовості* та *полі-просторовості* у виставі Серебреннікова служать уже традиційний екран із відеорядом та прийом *роздвоєння образу* головного героя. Молодого Парсіфалю грає актор, у якого немає власного вокального голосу. Тут же з'являється як спостерігач і коментатор власного минулого Парсіфаль-співак таким, яким він став через роки і для якого події є власними спогадами. Через введення *актора-дублера*, який існує паралельно до Парсіфалю у виконанні відомого німецького тенора Йонаса Кауфмана, режисер не тільки одночасно ілюструє події минулого й їх переживання зараз, але і створює опозицію «Я-Інший» в її подвійному розумінні – де «Я» виражається через відношення людини до оточуючого простору



(М. Бубер) та особливо самосвідомості «Я» у своїй екзистенції (Е. Левінас) [2; 4].

Ця опозиція стала одною із тем мистецтва ХХ століття. Крім того, важливим є факт присутності живого героя з його тілесністю у подієвому ланцюжку, тоді як на моментах співу увага переключається на його дорослого двійника. Адже, на думку М. Ямпольського, «...спів як би прирівнюється до зникнення тілесного...» [13, с. 187]. І ще такий режисерський прийом дозволяє створити одночасне функціонування принципів «тіло для голосу» та «голос для тіла», тобто коли голос стає першорядним елементом під час виконання вокальної партії, а тіло має більше значення у виконанні сценічної ролі, що можна звести до думки Т. Адорно [1, с. 156–157]: введення дублера дозволяє одночасне розгортання драматичної та музичної лінії спектаклю.

Екран є не тільки засобом розширення просторовості та ремінісценції часових проміжків, але й грає важливу роль деталізації. Через візуальне сприйняття підсилюється драматизм у тих місцях, де він необхідний, по-перше, і по-друге, події на екрані виступають свого роду «драматургічним перпендикуляром» до музики. Власне, показ життя в'язнів уже дисонує з атмосферою вагнерівського братства лицарів, де панує закон взаємодопомоги і захисту всього живого.

Реальний теперішній час представлений лише у III дії (з невеликими вклученнями екскурсів у минуле через присутність актора-Парсіфаля). У двох перших діях сюжетне розгортання повинно сприйматися подвійно: як реальність «тут і зараз», і як спогади Парсіфаля-Кауфмана. Відеоекспозиція під час звучання увертюри з показом руїн церкви у класицистичному стилі вже настроює сприйняття на «те, що відбулось колись».

Паралельність дії підкреслена й рівнем сцени: авансцена нижче основної її частини, Парсіфаль-спостерігач майже весь час залишається внизу, не підіймається нагору до III дії. Один із центральних елементів опери – хода до Граалю, вирішена через відеоряд, в якому актор-Парсіфаль іде лісом до руїн Монсальвату. В цей момент обидва Парсіфалі зустрічаються на сцені.

Друга дія, яка відбувається у видавництві Клінгзора “Schloss”, позбавлена тематики в'язниці. Актор-Парсіфаль, чи то звільнений, чи то до ув'язнення, стає героєм глянцевого

матеріалу. Спочатку він вкрай зніяковіло поводить ся серед дів-журналісток та навіть намагається тікати (що викликає невимовне розчарування Парсіфалья-Кауфмана!). Врешті, залишаючись наодинці з Кундрі, піддається спокусі з її боку. Тут герой Кауфмана перестає бути просто коментатором, він отримує емоційні переживання: реакції людини, яка вже пережила цю історію, на поведінку свого двійника. Вони можуть бути найрізноманітнішими: страх, розчарування, співчуття або співзвучність з його емоційними станами. Сцена Спокуси, яка у Вагнера чітко ділиться на дві частини, пов'язана спочатку з акцентами на Парсіфалі і його поведінці, а потім повністю перенесені на реакцію Кундрі. Вона має і у виставі кілька фаз, кульмінацію яких режисер максимально відтягує. В інтерпретаторській версії режисера навіть вигук Парсіфалья «Амфортас!» та реальна поява його самого не сприймаються як момент перелому.

Врешті, Кундрі зупиняє не юний герой, а Парсіфаль-Кауфман, але напруга після цього не зникає. Коли у поведінці актора-Парсіфалья з'являється і підсилюється внутрішня боротьба, вона врешті переходить у рішучість та стійкість. Такий стан передається Кундрі, яка наприкінці власноруч вбиває Клінгзора, що зовсім не передбачено вагнерівським задумом, однак драматургічно можливо – у Вагнера Клінгзор втручається у події і пробує вбити Парсіфалья священним Списом, однак той перехоплює його, і в цей момент ілюзорне царство Клінгзора руйнується.

У Третій дії ув'язнена й Кундрі. Юний герой відсутній на сцені майже до самого фіналу, а поява зрілого Парсіфалья зі списом (шматком металевої труби) показує відродження лицарського ордену, який тепер вільний. Чудо Святої п'ятниці трактовано як проста поява символічного предмета. Герой Кауфмана знову відчиняє двері у власне минуле. Входить актор-Парсіфаль. Він був коханням Кундрі та причиною вбивства, вчиненого нею, але це лише спогад – адже його поява ситуативна та потрібна режисеру лише для палкого поцілунку, після чого актор іде зі сцени. Відчинені двері – звільнення та прощення для героїв.

Характеристики основних героїв та трансформації їхніх образів у режисерській інтерпретації змінені відповідно до сюжету. Образ Парсіфалья вже досить розкритий, хоча множинність можливих трактувань значно ширша. Гурнеманц

не має прямої взаємодії з титульним персонажем настільки, наскільки він прописаний у лібрето – роль наставника, який намагається ввести Парсіфаля у таїнство, нівельована до загального образу найбільш досвідченого члена групи, який користується повагою і є хранителем правил. Окрім цього, це «...єдиний герой, який не має особистої історії. У жодній зі сцен драми не йдеться про власні цілі або бажання Гурнеманца» [8, с. 105].

Амфортас зображується режисером як людина, яка абсолютно зневірена у майбутньому, або така, що частково втратила розум. Відсутність у подієвому ланцюжку Тітуреля (голос за сценою) можна трактувати як голоси в голові Амфортаса. Можливим стає подвійне трактування, а його поведінка відповідає обом ситуаціям. Рана, завдана йому Клінгзором, стає у інтерпретації К. Серебрєннікова власно заподіяною, що певною мірою знімає важливість образу злого чарівника. Поява Клінгзора на початку другого акту у сцені з Кундрі, а потім лише у фінальній момент акту, підтверджує можливість такого висновку.

Кундрі в постановці значно втрачає різноплановість образу: дикунка, яка перебуває то у полоні чар, то повертається до свідомості і страждає через свій гріх (християнські елементи лібрето). Її кореспондентська діяльність базується на холодному розрахунку, а бажання спокусити Парсіфаля є одночасно проявами як бажання самоствердження, так і неусвідомленого кохання до нього. Самоконтроль Парсіфаля врешті призводить її до максимального психічного напруження, яке сягає кульмінації в момент вбивства. Таким чином, різноплановість образу прибрана режисером через контекст ролі та необхідність її співвіднесення з використовуваною сюжетною моделлю, де героїня через службові обов'язки контактує з братством, виступає особою-маніпулятором у II дії, а в III дії опиняється у обставинах, які ілюструвала своїми друкованими матеріалами.

**Висновки.** У результаті доволі стрункий, логічно побудований Вагнером сюжетний розвиток (усі відносини персонажів, їхнє минуле і теперішній час) у режисерському рішенні К. Серебрєннікова ускладнюється, часом заплутується. Здебільшого нові акценти виникають за рахунок залучення відсутніх в оригіналі сюжетних ліній. Ці паралельні сюжети деталізовано представлені і у сценічній дії й особливо

у самостійній медіаскладовій частині вистави. У них, без сумніву, знайшли відбиток особисті переживання постановника, факт його переслідування та життя під домашнім арештом, його релігійні, громадянські позиції, які отримують більш узагальнене звучання. Йдеться про деспотизм і утиски людської свободи, про спроби виживати в екстремальних умовах. Ця робота хоча й не йде шляхом більш глибокого осмислення концепції самого автора твору, а дає до неї власний режисерський коментар та додані значення, але приваблює досить гострими візуальними формами. Цікавим та доволі дієвим засобом є введення *дубль-актора*, що дозволяє створити багатшаровість дії, яка посилена ще й відеорядом та не втрачає органічного поєднання з музичним матеріалом. По-новому розкритий образ Кундрі, яка не має й натяку на лібретне «дикунство», образи Амфортаса й Гурнеманца вибудовані відповідно до загальної режисерської концепції. Велика кількість «дрібних» деталей, які виникають через використання відеоряду й режисерського сюжету, заповнюють протяжні за часом сцени, що значно динамізує виставу, про надзвичайну тяглість якої говорить А. Кенігсберг [3, с. 31–35].

Неповною мірою режисером розкрита тема Граалю та Спису Долі, які є ключовими у автора, але в інтерпретаторській версії існують як натяки та виражаються переважно символічно через музичний матеріал, що, врешті, можна трактувати як їх відсутність у «зашореності, догматичності та внутрішніх протиріччях» братства, про які говорить режисер.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер з нім. П. Тарашук. Київ, 2002. 518 с.
2. Бубер М. Я и Ты. Два образа веры. Москва, 1995. 464 с.
3. Кенігсберг А.К. «Парсифаль» Вагнера и традиции немецкого романтизма : учебное пособие по курсу зарубежной музыки. Санкт-Петербург, 2001. 64 с.
4. Левинас Э. Время и другой. *Гуманизм другого человека*. Санкт-Петербург, 1999 г. 266 с.
5. Лосев А. Стрoение художественного мироощущения. *Форма. Стьль. Выражение*. Москва. 1995. 940 с.
6. Медникова М.Б. Неизгладимые знаки: татуировка как исторический источник. Москва, 2007. 216 с.
7. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2012. 272 с.: ил.
8. Наумова Е.А. Мистериальный театр Рихарда Вагнера: «Парси-

фаль» и его сакральная драматургия : дисс. канд. искусствоведения : 17.00.01. Киев, 2006. 180 с.

9. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2009. № 2(3). С. 58–67.

10. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2009. № 4(5). С. 142–153.

11. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. Москва, 1994. 144 с.

12. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер с англ. К. Голубович. Москва, 1996. 248 с.

13. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). Москва, 1996. 335 с.

14. Barry Millington. *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*. Oxford University Press. New York. 2006. 198 p.

15. Алдашева Е. Кирилл Серебренников выпускает премьеру в Венской опере. *Teatr*. 18:54, 09 апреля 2021. URL: <http://oteatre.info/serebrennikov-v-venskoj-opere/> (дата звернення: 20.11.2021).

#### REFERENCES

1. Adorno, T. (2002). *Theory of Aesthetics*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Buber, M. (1995). *Me and You. Two images of faith*. Moscow [in Russian].
3. Koenigsberg, A. (2001). “Parsifal” by Wagner and the traditions of German Romanticism: A textbook on the course of foreign music. St. Petersburg [in Russian].
4. Levinas, E. (1999). *Time and another. The humanism of another person*. St. Petersburg [in Russian].
5. Losev, A. (1995). *The structure of artistic worldview. Style. Expression*. Moscow [in Russian].
6. Mednikova, M. (2007). *Indelible signs: tattoo as a historical source*. Moscow [in Russian].
7. Moskalenko, V. (2012). *Lectures on musical interpretation*. Kiev [in Russian].
8. Naumova, E. (2006). *Richard Wagner’s Mystery Theater: “Parsifal” and its sacred drama: diss. PhD thesis (art history)*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). *Structural analysis of the opera*. Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. No. 2 (3). Kyiv [in Ukrainian].
10. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). *Structural analysis of an opera (article two)*. Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. No. 4 (5). Kyiv [in Ukrainian].
11. Eliade, M. (1994). *Sacred and secular*. Moscow [in Russian].
12. Jacobson, R. (1996). *Language and the unconscious*. Moscow [in Russian].

13. Yampolsky, M. (1996). Demon and labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis). Moscow [in Russian].

14. Barry Millington (2006). The New Grove Guide to Wagner and his Operas. Oxford University Press. New York.

15. Aldasheva, E.(2021). Kirill Serebrennikov premieres at the Vienna Opera. Theater Magazine. 18:54, 09 April 2021. Retrieved from: <http://oteatre.info/serebrennikov-v-venskoj-opere/> (Last accessed: 20 November 2021).

УДК 784.+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-19>*Олена Олександрівна Стародубцева*

ORCID: 0000-0003-4609-7955

старший викладач кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
*estarodubtseva1@gmail.com*

## ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВОКАЛІСТА

**Актуальність дослідження.** Виконавська підготовка сучасного вокаліста відбувається в умовах сформованих протиріч між вузькою спрямованістю його професійної освіти та новими на сьогодні соціальними запитамі як до стилістики виконання вокальних творів, так і до рівня майстерності музиканта. Такі протиріччя найбільш яскраво розкриваються в оцінках системи вимог до сучасного академічного вокаліста у різних вокальних школах, а також при комплексному оцінюванні вимог, що висувуються до музичної освіти сьогодення у цілому. Сучасні вокалісти, які знаходяться на початку процесу формування компетенцій, що є необхідними для якісного ведення професійної вокально-виконавської діяльності у майбутньому, стикаються з необхідністю вірної організації освітніх процесів, враховуючи необхідний компонент вокальної творчості – формування здатності до інтерпретації авторського задуму у виконанні. Вірна організація освітніх процесів сучасного вокаліста передбачає не тільки структурування процесів освіти, а й, що важливіше, змістовне наповнення цих процесів. **Метою роботи** є аналіз загально-естетичної та освітньо-виховної складових частин як первісного підґрунтя формування інтерпретаційних вмінь вокаліста. **Наукову новизну** роботи складає погляд на інтерпретаційний потенціал вокаліста як на творчо-педагогічну проблему, що базується на загально-естетичній та освітньо-виховній складових. **Методологію роботи** складають: загально-філософські методи – аналіз, синтез, обґрунтування; практичні методи – зіставлення, спостереження. **Висновки:** аналіз особливостей виховання вокаліста в умовах сучасної системи освіти та сучасних професійних викликів дає можливість обґрунтувати природний зв'язок загально-естетичного та освітньо-виховного аспектів у формуванні інтерпретаційних вмінь вокаліста; з'ясувати інтерпретаційний потенціал вокаліста як результат сумісної роботи учня та викладача у загально-гуманітарному розумінні; розглядати формування естетичної природи виконавського комплексу вокаліста як одної з базисних структур професійної музичної освіти. Висновки мають практичне значення

для викладачів навчальних закладів, де відбувається підготовка, навчання та виховання майбутніх вокалістів-виконавців, а також саме для вокалістів, які за родом своєї професійної діяльності постійно стикаються із насуваючою потребою відображення у музичних творах та завдяки музичним творам авторського задуму та власного творчого світогляду.

**Ключові слова:** інтерпретаційні вміння вокаліста, інтерпретаційний контент музичного твору, загально-естетичний аспект, освітньо-виховний аспект.

*Starodubtseva Olena Oleksandrivna, Senior Lecturer at the Department of Solo Singing of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*

***Creative and pedagogical aspects of interpretive competence of a vocalist.***

**Relevance of research.** Performing training of a modern vocalist takes place in the conditions of formed contradictions between the narrow orientation of his professional education and new social demands today both to the style of performance of vocal works and to the level of skill of the musician. Such contradictions are most clearly revealed in the assessments of the system of requirements for the modern academic vocalist in different vocal schools, as well as in the comprehensive assessment of the requirements for music education today in general. Modern vocalists, who are at the beginning of the process of forming competencies necessary for quality professional vocal performance in the future, face the need for proper organization of educational processes, taking into account the necessary component of vocal creativity – the ability to interpret the author’s idea in performance. The correct organization of educational processes of a modern vocalist involves not only the structuring of educational processes, but also, more importantly, the content of these processes. **The aim of the work** is to analyze the general aesthetic and educational components as the primary basis for the formation of interpretive skills of the vocalist. **The scientific novelty of the work** is a look at the interpretive potential of the vocalist as a creative and pedagogical problem, which is based on general aesthetic and educational components. **The methodology of work** consists of: general philosophical methods – analysis, synthesis, justification; practical methods – comparison, observation. **Conclusions:** analysis of the peculiarities of vocalist education in the modern education system and modern professional challenges makes it possible to substantiate the natural connection of general aesthetic and educational aspects in the formation of interpretive skills of the vocalist; to find out the interpretive potential of the vocalist as a result of joint work of the student and the teacher in the general humanitarian sense; to consider the formation of the aesthetic nature of the performing complex of the vocalist as one of the basic structures of professional music education. Conclusions are of practical importance for teachers of educational institutions where future vocalists are trained, trained and educated, as well as for vocalists who, by the nature of their professional activity, are constantly faced with the urgent need to reflect in musical works and musical works. creative worldview.

**Key words:** interpretive skills of the vocalist, interpretive content of the musical work, general aesthetic aspect, educational aspect.



**Актуальність дослідження.** Виконавська підготовка сучасного вокаліста відбувається в умовах сформованих протиріч між вузькою спрямованістю його професійної освіти та новими на сьогодні соціальними запитами як до стилістики виконання вокальних творів, так до рівня майстерності музиканта. Такі протиріччя найбільш яскраво розкриваються у оцінках системи вимог до сучасного академічного вокаліста у різних вокальних школах, а також при комплексному оцінюванні вимог, що висувуються до музичної освіти сьогодення у цілому. Сучасні вокалісти, які знаходяться на початку процесу формування компетенцій, що є необхідними для якісного ведення професійної вокально-виконавської діяльності у майбутньому, стикаються з необхідністю вірної організації освітніх процесів, враховуючи необхідний компонент вокальної творчості – формування здатності до інтерпретації авторського задуму у виконанні. Вірна організація освітніх процесів сучасного вокаліста передбачає не тільки структурування процесів освіти, а й, що важливіше, змістовне наповнення цих процесів.

**Метою роботи** є аналіз загально-естетичної та освітньо-виховної складових як первісного підґрунтя формування інтерпретаційних вмій вокаліста.

**Наукову новизну** роботи визначає погляд на інтерпретаційний потенціал вокаліста як на творчо-педагогічну проблему, яка базується на загально-естетичній та освітньо-виховній складових частинах.

**Викладення основного матеріалу.** Музичне мистецтво виступає одним із засобів відображення у сполученнях звуків самої широкої палітри емоційних переживань людини різного спрямування, тому якість та змістовність інтерпретації музичного твору мають суттєве значення у можливості донесення до глядача повного спектру емоцій, що закладені автором музичного твору на етапі його написання.

Вимоги сучасної музичної освіти передбачають необхідність розвитку у майбутніх вокалістів спеціальних компетенцій, що передбачають здатність знаходити вірні інтерпретації авторських інтонацій твору та вірного їх втілення у процесі виконання на сцені.

Інтерпретація, як процес реалізації твору за допомогою озвучування нотних записів, потребує індивідуального підходу до виконання, яскравого та конкретного бачення виконавцем особливостей реалізації авторського задуму [9].

Інтерпретаційний контент музичного твору передбачає наявність широкого спектру можливостей задля трактування авторського задуму виконавцем, залежно від його рівня професійної підготовки та чуйного сприйняття особливостей музичного твору. Художня виразність інтонаційної палітри музичного твору визначається сполученням майстерності вокаліста та його здатності до реалізації авторського задуму за допомогою виразових можливостей або групи таких [10].

Потенціал виконавських здібностей вокалістів реалізується саме в галузі змістовного наповнення творчих процесів, оскільки здатність до якісної тонкої інтерпретації має питому вагу природного дару, отже присутня далеко не у всіх вокалістів. Розвиток інтерпретаційної складової частини потребує значних зусиль самого вокаліста та педагогічних талантів викладача, що проводить заняття у рамках навчальної програми [5].

Інтерпретація будь-якого музичного твору вимагає від виконавця розвинутої здатності щодо відчуття смислового наповнення твору, а також здатностей до художнього втілення цього смислу у процесі виконання. Отже, саме від виконавця, від його особистості, від його майстерності залежать особливості виконання музичного твору, а саме – оживлення та одухотворення музичного матеріалу, найбільш повне втілення авторських та особистих емоцій, смислів у всьому розмаїтті їхнього художнього вираження. Недарма на різних етапах історії музики мистецтво музичної інтерпретації дорівнювалося мистецтву створення композиції музичного твору.

Виконання музичних творів передбачає здатність вокаліста до розкриття авторського задуму у контексті власної інтерпретаційної ідеї, у відповідності з притаманною співаку манері сприйняття та втілення музичного твору. Виконання творів класичного напрямку виконавцями високого рівня виявляє певний «духовний досвід», що виражений у особливому способі відображення почуттів автора музичного твору та почуттів виконавця, який його втілює на сцені. Отже, інтерпретація твору виконавцем виступає як повне вираження його творчої та особистісної індивідуальності [8]. Сміслова завершеність будь-якого художнього твору, у тому числі й музичного, є поняттям досить відносним, та визначається глибиною закладених автором ідей, майстерністю втілення цих ідей у музичному тексті, та, обов'язково, виконавськими можливостями

конкретного вокаліста, рівнем його майстерності. Будь-який музичний твір містить величезну інтонаційну палітру, що зумовлює множинність художніх трактувань даного твору та різноманітність інтерпретаційних можливостей [6].

Але, з іншого боку, можливості художнього вираження для вокаліста у музичному творі – отже, інтерпретаційний ареал не є безмежними. Вони строго окреслені рамками авторського задуму, що виражений у особливостях музичної партитури, у виборі типу голосу для даного твору (теситури вокальної строчки), самою темою музичного твору, його драматургічним навантаженням [1]. Відповідно, це накладає на вокаліста певні обмеження, тобто обмежує його інтерпретаційний потенціал.

Інтерпретація будь-якого музичного твору у будь-яких умовах (вистава, концертний виступ, студійний запис тощо) потребує від вокаліста глибокого розуміння авторського задуму, ідей композитора та поета та, відповідно, можливості їх якісної трансляції слухачу/глядачу через свій творчий апарат – голос.

Широта інтерпретаційного сприйняття музичних творів різними виконавцями зумовлюється комплексним поєднанням множити факторів, серед яких основним треба вважати рівень підготовки виконавця музичних творів та рівень його культурного сприйняття музики в цілому, що передбачає розвинуті здібності до відчуття авторської концепції музичного твору та здатності втілювати цю концепцію під час виконання.

На нашу думку, інтерпретаційний контент музичного твору, який обирає та втілює вокаліст, безпосередньо залежить від виконавських принципів конкретної художньої школи, до якої він належить, а також зумовлюється ступенем розуміння цих принципів конкретним вокалістом. Будь-яка інтерпретація є суто індивідуальною та передбачає наявність у музиканта творчих здібностей та бачення концепції виконавства [11].

Отже, інтерпретація твору передбачає обов'язкове включення творчої фантазії виконавця, особливостей його художнього бачення щодо авторського тексту та можливостей його художнього вираження. Різниця художніх трактувань музичного твору визначається системою поглядів виконавця, традиціями, в яких він існує та виховувався як музикант.

Особливо варто приділити увагу загально-естетичному аспекту вокальної творчості. Естетичні цінності художньої школи, де навчався конкретний виконавець, суттєво впливають на якість інтерпретації твору, оскільки їх закладка у процесі професійної освіти визначає майстерність самого процесу передавання художніх образів, створених музикою у контексті їх естетичної складової. При цьому естетичність виконання багато в чому визначає рівень сприйняття глядачем усіх тонкощів та особливостей музики, а також саму можливість донесення виконавцем авторського задуму.

Саме естетичні цінності виконавця визначають не тільки майстерність передачі художніх образів музики, але й, за великим рахунком, смислову складову частину виконавського контенту. Відповідно, рівень сприйняття та емпатійного занурення глядача також багато у чому визначається естетичними цінностями виконавця, саме тому, що завжди за будь-яким авторським матеріалом «вбачається» особистість артиста [1, с. 51].

Ми розуміємо естетичні цінності не просто як особливості школи, але як ознаки художнього відчуття – особливого існування у полі естетики, як своєрідної форми «краси», у нашому випадку – музичної краси.

«У мистецтві естетичне бере на себе «відповідальність» – як відповідальність за розуміння, за багатовимірність відповідності людського вчинку «вищим змістовним інстанціям» – «ідеальним Над-адресатам» (О.І. Самойленко) [3, с. 73].

Проблема прагнення творчої особистості до вищих смислів, до *причетності*, у самому глобальному розумінні, примушує нас звернутися до гуманістичної психології, яка розглядає особистість людини як цілісне утворення, що має, перш за все, систему уявлень про себе та здатність змінювати себе шляхом усвідомлення зовнішніх викликів.

Для вокаліста, як творчої особистості, Я-концепція у своїй основі – це усвідомлення своєї особистості як особистості-професіонала. Найважливішою функцією Я-концепції є забезпечення внутрішньої узгодженості особистості, що для митця обов'язково втілює в собі професійний аспект та означає шлях до себе, вибудовування своєї Я-концепції, збудованої на обов'язковому переплетенні особистісного та професійного аспектів [1, с. 46].

Прагнення артиста до професійної та особистісної самореалізації, які для нього є нероздільними, – центральна

властивість артистичної натури, це є прагненням виразити світові своє «Я» через професійну діяльність. Але не просто виразити, а за допомогою цього вираження «наблизитись до себе». Саме тому артист інтуїтивно шукає Вищі смисли у художній діяльності, пізнає світ тими категоріями, які «не можна помацати руками» – це, насамперед, музика. Через «нематеріальність» музики вокаліст інтуїтивно виловлює свої Смисли, свої гармонійні стани, свої найвищі злети Духу. А. Маслоу називає такий стан самоактуалізацією – «повним використання талантів, здібностей, можливостей ...» [2, с. 379] і розуміє як «постійний процес розвитку своїх потенціалностей, що означає використання своїх здібностей та розуму» та «роботу заради того, щоб якісно робити те, що ти бажаєш робити». За думкою А. Маслоу, «самоактуалізація – це не «річ», яку можна мати або не мати. Це процес, який не має кінця, подібний до буддійського Шляху Просвітлення. Це – засіб проживання, роботи та відносин із світом, а не поодинокі досягнення» [2, с. 383].

Перефразовуючи, можна сказати, що для вокаліста естетичне переживання є смыслом його життя та засобом його світопізнання/світорозуміння. Артистична натура сприймає світ через відчуття «на власному досвіді» (досвіді переживання музики). Переживаючи почуття, викликані музикою, як свої власні, вокаліст знаходить своє реальне особистісне відношення до зовнішнього світу та до себе самого.

Тривалий процес підготовки вокаліста передбачає поступове формування в нього здатності до самовираження, самовисловлення у музиці та вміння інтерпретувати задум авторів музичного твору (у вокальних творах – це композитор та поет) безпосередньо у процесі виконання. Ефективній течії процесу сприяє поступовий розвиток здібностей до чуттєвого сприйняття, внутрішнього осмислення, творчої переробки та наступного втілення музичного матеріалу безпосередньо у процесі сценічного виконання. Таким чином, відбувається поступове вибудовування професіограми вокаліста-виконавця, що передбачає певну поетапність виховання професіонала, який здатен інтерпретувати музичні твори найвищого рівня технічної та смислової складності.

Виховання вокаліста-інтерпретатора передбачає формування певного творчого алгоритму: якісного сприйняття виконавцем музичного твору, усвідомлення, внутрішню переробку

та наступне виконання. Але усі ці етапи відбуваються у строгій відповідності з традиціями школи, до якої належить виконавець. Школа, що формує вокаліста, її традиції, її уподобання суттєво впливають на інтерпретаційні можливості та вподобання вокаліста-виконавця. Відомо, що формування та виховання якісного виконавця-професіонала, здатного на переконливий рівень інтерпретації музичного твору, потребує включення у процес підготовки великої кількості механізмів естетичного, культурологічного, музикознавчого, теоретичного, акторського характеру тощо. Отже, від сумісної роботи викладачів різних напрямків багато в чому залежить кінцевий результат «творчого народження» якісного майстра вокально-виконавського мистецтва, здатного інтерпретувати музичний твір будь-якого автора на високому художньому та технічному рівні.

Сучасна реальність, що сформувалася у музичній культурі протягом її історичного розвитку, містить у собі велику кількість художніх творів різних жанрів, стилів та напрямків, навіть не тільки класичної музики. Якісно зроблений відбір та ретельний аналіз різноманітних варіантів виконання музичних творів надає основи для дослідження особливостей будівництва інтерпретаційного контенту музичного твору, що є надзвичайно важливим з точки зору перспектив удосконалення виховання професіоналів-виконавців у музичній галузі.

Кожен професійний музикант, перебуваючи ще на етапі навчання основам професії у навчальному закладі, має можливість вибору з всієї широти запропонованого репертуару найбільш близьких йому для виконання композицій певних стилів, певних напрямків як класичної, так й сучасної музики, щоб поступово відточувати власну майстерність на їх виконанні.

Подібний варіант розподілення творчих зусиль може вважатися найбільш продуктивним у порівнянні із застарілим підходом, що полягає у стандартному заучуванні типових музичних творів, обраних положеннями програми музичного професійного навчального закладу, без урахування індивідуальних особливостей та якостей таланту вихованця.

План освіти, протилежний за стратегією, з урахуванням усіх природних можливостей даного конкретного учня, з урахуванням особливостей сучасного професійного вокально-виконавського поля, надає можливість майбутньому

професіоналу-вокалісту поступово створювати власні моделі залучення уваги глядача до конкретних творів, до власної манери виконання, що, у свою чергу, пов'язане з необхідністю пошуку та удосконалення того самого власного стилю виконання. Найявність виконавської школи та належних умов для підготовки кваліфікованого музичного виконавця мають у цьому контексті першорядне значення [7].

Репертуар виконавця формується з урахуванням його індивідуальних вподобань, рівня його професійної підготовки та, власне, здатності до переконливої інтерпретації творів конкретних авторів. Як правило, основу виконавського репертуару вокаліста складають твори, що визначені, насамперед, його типом голосу, його виконавською спеціалізацією (опера, камерна, музично-театральна тощо), далі – його національною належністю, переважаючою тематикою музичних творів, яка є значущою для сутності його творчої особистості.

Досягнення артистом висот майстерності у втіленні авторського задуму є складним та багатоаспектним процесом, що потребує великої кількості зусиль, як з боку самого майбутнього виконавця, так й з боку його викладачів-наставників.

Інтерпретаційний контент музичного твору у його виконавському аспекті потребує від музиканта вміння постійно йти у ногу з часом, враховуючи останні тенденції у музичному світі та підхоплюючи новачі музичної педагогіки, вживаючи на практиці новаторські педагогічні тенденції, що стосуються виховання професійних музикантів та пошуку шляхів до підвищення їхньої виконавської майстерності. А це, у свою чергу, передбачає здатність музиканта до постійного самонавчання та самоосвіти, як у професійному полі, так й у особистісному. Розвиток даної здібності до потрібного рівня з часом приводить виконавця до вміння (практично на рефлекторному рівні) швидко оцінювати складнощі інтерпретації будь-якого твору та можливості точної передачі авторської концепції під час публічного виступу [12].

Мистецтво виконання музичного твору полягає у поєднанні звуку та смислу. Музичне виконання, як вид мистецтва, покликане на базі повноцінного слухового та чуттєвого сприйняття вибудовувати переконливу для аудиторії інтерпретаційну форму музичного твору. А це передбачає спрямованість освітньо-виховного процесу на вивчення та формування певних знань та певних операційних вмінь, методів

та технологій, якими користуються фізіологія, свідомість, сприйняття, у загальному розумінні виконавський апарат у ході багатогранного та складного процесу перетворення сукупності слухових подразників, культурологічних, естетичних, мистецтвознавчих уявлень у явище виконавської музичної культури [4]. Будь-яке творче середовище формує власні уявлення про допустимі ознаки та якість художньої інтерпретації музичного твору та компетенціях виконавця, що є достатніми для забезпечення такої на певному рівні.

**Висновки.** Аналіз особливостей виховання вокаліста в умовах сучасної системи освіти та сучасних професійних викликів дає можливість обґрунтувати природній зв'язок загально-естетичного та освітньо-виховного аспектів у формуванні інтерпретаційних вмінь вокаліста; з'ясувати інтерпретаційний потенціал вокаліста як результат сумісної роботи учня та викладача у загально-гуманітарному розумінні; розглядати формування естетичної природи виконавського комплексу вокаліста як одної з базисних структур професійної музичної освіти.

Висновки мають практичне значення для викладачів навчальних закладів, де відбувається підготовка, навчання та виховання майбутніх вокалістів-виконавців, а також саме для вокалістів, які за родом своєї професійної діяльності постійно стикаються із насущною потребою відображення у музичних творах та завдяки музичним творам авторського задуму та власного творчого світогляду.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоэзис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.
2. Психология личности. Т.1. Хрестоматия издание второе, дополненное / редактор-составитель Райгородский Д.Я. Самара : Издательский дом «БАХРАХ», 1999. 448 с.
3. Самойленко А.И. Диалог как метод и предмет музыкознания. Одесса : Астропринт, 2002. 302 с.
4. Соломонова О.Б. Казнить нельзя помиловать (история блуждающего смысла в музыкальных симулякрах эпохи сталинизма). *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. Вип. 78. Київ : Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2008. С. 215–223.
5. Bowins, B. 2020. Activity for mental health. London : Academic Press.



6. Christensen, J., Gomila, A. 2018. *The arts and the brain*. London : Academic Press.
7. Gallardo, I., Iturra, C., Bustamante, M., Perez, I., Clavijo, M. 2021. Empirically based decisions: The effect of musical and humanistic activities on self-efficacy and student academic performance. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2530380521000071>.
8. Lotter, C., van Staden, W. 2019. Verbal affordances of active and receptive music therapy methods in major depressive disorder and schizophrenia-spectrum disorder. *The Arts in Psychotherapy*, 64. P. 59–68.
9. Perlovsky, L. 2017. *Music, passion, and cognitive function*. London : Academic Press.
10. Skoki, A., Ljubic, S., Lerga, J., Stajduhar, I. 2019. Automatic music transcription for traditional woodwind instruments sopele. *Pattern Recognition Letters*. 128(1). P. 340–347.
11. Thomson, P., Jaque, S. 2016. *Creativity and the performing artist*. London : Academic Press.
12. Trondalen, G. 2019. Musical intersubjectivity. *The Arts in Psychotherapy*, 65, Article number 101589.

#### REFERENCES

1. Ohanezova-Hryhorenko, O. (2019). *Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
2. *Psychology of Personality*. (1999). Vol. 1. Reader, second edition, revised / editor-compiler D.Ya. Raigorodskiy Samara: Publishing house «BAHRAKH» [in Russian].
3. Samoilenko, A.I. (2002). *Dialogue as a method and subject of musicology*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Solomonova, O.B. (2008). Execution cannot be pardoned (the history of wandering meaning in musical simulacra of the era of Stalinism). *Scientific Bulletin of the National Academy of Music. P.I. Tchaikovsky*, 78 [in Ukrainian].
5. Bowins, B. (2020). *Activity for mental health*. London: Academic Press.
6. Christensen, J., Gomila, A. (2018). *The arts and the brain*. London: Academic Press.
7. Gallardo, I., Iturra, C., Bustamante, M., Perez, I., Clavijo, M. (2021). Empirically based decisions: The effect of musical and humanistic activities on self-efficacy and student academic performance. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2530380521000071>
8. Lotter, C., van Staden, W. (2019). Verbal affordances of active and receptive music therapy methods in major depressive disorder and schizophrenia-spectrum disorder. *The Arts in Psychotherapy*, 64. P. 59–68.
9. Perlovsky, L. (2017). *Music, passion, and cognitive function*. London: Academic Press.

10. Skoki, A., Ljubic, S., Lerga, J., Stajduhar, I. (2019). Automatic music transcription for traditional woodwind instruments sopele. *Pattern Recognition Letters*, 128(1). P. 340–347.

11. Thomson, P., Jaque, S. (2016). *Creativity and the performing artist*. London: Academic Press.

12. Trondalen, G. (2019). Musical intersubjectivity. *The Arts in Psychotherapy*, 65, Article number 101589.

УДК 78.01/.06/.07+78.071.2+780.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-20>**Ірина Мар'янівна Шпитальна**

ORCID: 0000-0001-8558-0259

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[iryna.shpytalna@gmail.com](mailto:iryna.shpytalna@gmail.com)

## АКОРДЕОННЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ІГРОВИЙ ФЕНОМЕН У КОНТЕКСТІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ПІДХОДУ

*Мета статті* полягає у розкритті поняття виконавської гри та її складників як цілісного творчого процесу, пов'язаного із суб'єктивними (виконавець та його індивідуальні особливості) та об'єктивними (інструмент, музичний текст) чинниками акордеонної творчості, а також визначенні ігрових планів виконавства, зокрема планів вивчення акордеонного тексту. **Методологія дослідження** передбачає поєднання герменевтичного, текстологічного та інтерпретологічного методів, що дозволяє виокремити поняття акордеонного тексту та відношення до нього, яке полягає у пошуку нових виконавських, ціннісних оцінок і значень та зумовлюється континуально-творчою діяльністю виконавця. **Наукова новизна** дослідження визначається формуванням комунікативно-ігрового підходу до акордеонної виконавської творчості як цілісного процесу, що охоплює суб'єктивні та об'єктивні, зовнішні та внутрішні, технічні та художні аспекти виконавства. Такий підхід поглиблює розуміння акордеонної творчості та гри, яка є провідним видом діяльності виконавця на всіх рівнях роботи над музичним текстом – від структурного до художнього. Тому гра постає як самоактуалізація особистості виконавця, спосіб вираження його інтенціональної сфери через звукову репрезентацію. **Висновки** дозволяють визначити поняття музично-виконавської гри як цілісний континуальний творчий процес, а також комунікативно-ігровий підхід як необхідну передумову формування методологічних виконавських орієнтирів та особистісного бачення. Гра як основний вид діяльності виконавця організовується і скеровується смисловими зовнішніми та внутрішніми, об'єктивними та суб'єктивними чинниками, серед яких визначальними постають особистісні інтенції та автентичність (усвідомлена архітектоніка рефлексуючої свідомості) виконавця як автора художньої інтерпретації. Загалом ігровий аспект можна розглядати як виконавський підхід, що охоплює питання тексту та інтерпретації. Відповідно,

значення гри розширюється від технічного поняття до когнітивного духовно-сислового процесу.

**Ключові слова:** акордеоністика, акордеонний текст, виконавство, гра, герменевтика, інтерпретація, комунікативно-ігровий підхід.

*Shpytalna Iryna Maryanivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Accordion performance as a playing phenomenon in the context of the hermeneutic approach***

*The purpose of the article is to reveal the concept of performing game and its components as a holistic creative process associated with subjective (performer and his individual characteristics) and objective (instrument, musical text) factors of accordion creativity, as well as defining performance plans, in particular plans to study the accordion text. The research methodology involves a combination of hermeneutic, textual and interpretive methods, which allows to distinguish the concept of accordion text and attitude to it, which is to find new performance, values and meanings and is determined by the continuous creative activity of the performer. The scientific novelty of the study is determined by the formation of communicative-game approach to accordion performance, as a holistic process that includes subjective and objective, external and internal, technical and artistic aspects of performance. This approach deepens the understanding of accordion creativity and playing, which is the leading activity of the performer at all levels of work on the musical text – from structural to artistic. Thus, the game appears as a self-actualization of the performer's personality, a way of expressing his intentional sphere through sound representation. Conclusions allow us to define the concept of musical performance as a holistic continuous creative process, as well as communicative-game approach as a necessary prerequisite for the formation of methodological performance guidelines and personal vision. The game, as the main activity of the performer, is organized and directed by semantic external and internal, objective and subjective factors, among which the personal intentions and authenticity (conscious architectonics of reflective consciousness) of the performer as the author of artistic interpretation are decisive. In general, the game aspect can be considered as a performance approach, covering issues of text and interpretation. Accordingly, the meaning of the game expands from a technical concept to a cognitive spiritual and semantic process.*

**Key words:** *accordion, accordion text, performance, game, hermeneutics, interpretation, communicative-game approach.*

**Актуальність дослідження.** Натепер сучасна акордеонна творчість посідає одне із провідних місць у академічному та народному музичному мистецтві. Це пов'язано із вдосконаленням органології інструмента, його яскравими фактурними, тембровими, художньо-виражальними можливостями,

експериментальністю підходів до виконавської інтерпретації, різножанровістю та перспективністю використання акордеона у різних інструментальних складах ансамблів та оркестрів. Однак малодослідженим залишається психологічний аспект акордеонної творчості, тобто безпосередній процес гри як континуальне явище, яке охоплює питання акордеонного тексту (його адаптації), інтерпретації (автентичності), внутрішнього стану виконавця, його фізичних та духовних, технічних та емоційно-сміслових ресурсів.

Акордеонна методична література здебільшого спрямована на вивчення конструктивних особливостей інструментів, технічну сторону виконання (постановку, аплікатуру, розвиток техніки, класифікацію штрихів, артикуляцію), а також хронологію еволюції акордеона як академічного інструмента (історичний ракурс). Вищенаведені питання детально досліджені у наукових працях М. Імханицького, А. Мірека, М. Давидова, М. Оберюхтіна, А. Онуфрієнка, що безумовно є цінним внеском у розвиток та становлення акордеонно-баянного мистецтва, зокрема акордеоністики. Проте з огляду на постійне вдосконалення органології інструментів, а також зміну виконавського та композиторського мислення, суспільної свідомості загалом, методична література вимагає суттєвого оновлення та розширення контексту дослідження. Саме тому доцільно розглянути гру як багатозначне явище, що охоплює всі сфери людського життя, а також генерує процес інтерпретації (адже тільки за безпосередньої активної діяльності приходить розуміння інтенцій та значень). Цим зумовлене звернення до різних концепцій гри та інтерпретації як культурних феноменів, що становлять теоретичні засади цього дослідження (Г. Гадамер, Р. Кайюа, Г. Орлов, Й. Хейзінга та ін.)

**Мета статті** полягає у розкритті поняття виконавської гри та її складників як цілісного творчого процесу, пов'язаного із суб'єктивними (виконавець та його індивідуальні особливості) та об'єктивними (інструмент, музичний текст) чинниками акордеонної творчості, а також визначенні ігрових планів виконавства, зокрема планів вивчення акордеонного тексту.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен розуміння, тлумачення та інтерпретації завжди посідав одне із центральних місць у людському світі (побутовому, науковому, художньому та ін.). У сфері гуманітарних наук дослідження проблеми

розуміння займається герменевтика – наука про мистецтво тлумачення, пояснення філософсько-релігійних текстів, розкриття семантики тексту в культурі, що сприяє формуванню ціннісного духовного потенціалу особистості. Г. Гадамер справедливо проголошує «герменевтику універсальною філософією нашого часу, яка повинна виступати як самосвідомість людини у сучасну наукову епоху» [3, с. 6]. Музикознавча наука, зокрема акордеонне виконавське мистецтво, – не виняток. У контексті такої проблематики вихідними поняттями стають **«творча особистість»** (автор/виконавець) як вираження власних інтенцій за допомогою сукупності творчих дій, **«гра»** як автентичний феномен, що завжди має ознаки оригінальності та новаторства, **«інтерпретація»** як континуальний ціннісно-творчий процес.

Акордеонна творчість має суб'єктно-об'єктивну природу, адже передбачає прямий і зворотний зв'язок таких явищ, як: автор–твір–гра, виконавець–твір/інтерпретація–гра. Бачимо, що повторним явищем у різних ситуаціях виступає **«гра»**, яка насамперед репрезентує твір, незважаючи на різні історичні періоди та часову дистанцію. Звідси **багатоповторюваність гри** (так званий технічний, художній, сценічний рефрен) як обов'язковий елемент самовдосконалення виконавця, його професійних музичних якостей, чинник пам'яті та збереження музичної творчості (прагнення реалізувати художню комунікативну функцію музики). Здається, що у виконавця виникає надприродна потреба до повторення/репризи як певного константного творчого процесу, який стає невід'ємною частиною виконавської творчості загалом (повторення технічних прийомів, повторення перед концертним виступом, повторення репертуару і т. д.). Отже, гра стає центральним явищем виконавського процесу, оскільки через гру відбувається звукове відродження музичного тексту в реальному часі, що сприяє пошуку індивідуального розуміння – інтерпретації.

Філософська наука розглядала гру як невід'ємну частину культури, яка часто супроводжувалась обрядовими піснями і танцями, мала символічне значення. Вербальне та невербальне наповнення гри додавало ясності та розуміння смислу. Таким чином, гра була передумовою збереження традицій та звичаїв, у певному розумінні носієм культури, зокрема ментальної. Й. Хейзінга писав, що «гра старша за культуру», зумовлюючи це тим, що першоосновою людської діяльності

є саме гра як провідний вид діяльності (йдеться про біологічну та загальну соціальну функцію гри) [8, с. 22]. У процесі гри відбувається залучення до досвіду, пізнання й навчання, також перевтілення, вживання у певну роль/образ, що визначає поведінку суб'єкта в обмежених часових рамках. Однак у процесі розвитку суспільства та історичних змін характер гри змінювався, набуваючи більш глибокого розуміння та іншого смислового навантаження. Зокрема, під грою також розуміли схему поведінки людини, у якій «декорації» залежали від зовнішніх життєвих обставин та суспільних подій.

Загалом, людина є семантичною, інтенціональною системою, яка виконує складні розумові, емоційні завдання, основним орієнтиром яких є рівень відповідальності та чесності. Г. Орлов звертає увагу, що ми можемо виконувати безліч ролей, які напрацьовуються вихованням, освітою, традиціями, віруваннями, переконаннями. З ними людина ототожнюється, в них знаходить відчуття власної реальності. Грати ці ролі означає жити. Однак неможливо виконувати ці всі ролі, символічні реальності яких часто не співпадають, а інколи вступають у конфлікт одна з одною... [7, с. 188]. Такий стан можна назвати **внутрішньо-смисловим (когнітивним) дисонансом**, передумовою якого є невідповідність зовнішнього (поведінка, стиль розмови, життєві вибори) та внутрішнього (думки, інтенції, духовність) світу особистості, життєвої реальності та її духовних прагнень, об'єктивних умов існування та індивідуальних цілей. Бачимо, що гра як складне багатофункціональне та повторне явище існує у всіх сферах людського життя.

Однак у мистецтві поняття гри має більш ціннісне призначення та ширше розуміння. Наприклад, в образотворчому мистецтві це гра колориту й фарб, у літературі – гра слів, мовних конструкцій, у танці – гра рухів/жестів, у музиці – гра звукослів. Але кольорові відтінки, слова, рухи, звукові смисли є насамперед грою уяви автора/виконавця/реципієнта, тобто є складним імагінативним процесом, який охоплює мислення, інтуїцію, пам'ять, емоції та почуття. Отже, гра – це взаємодія засобів вираження та уяви, об'єкта (текст, музичний інструмент) та суб'єкта (композитор, виконавець), особистісної та суспільної свідомості.

Це підтверджує, що поняття «гра» є багатозначним і складним, а слово «гра» означає не тільки специфічну діяльність,

а також набір фігур, символів чи знарядь, необхідних для цієї діяльності або для роботи певного складного комплексу [5, с. 34]. Цілком справедливо ототожнювати таке визначення з виконавською грою як творчим видом діяльності, в якому фігури – це музичні знаки (нотний текст), символи – речові та ідеальні конфігурації тексту в їх єдності, що здатна породжувати художні значення, знаряддя – власний інструмент виконавця, за допомогою якого відбувається відтворення музичного тексту.

Однак гра як процесуальне явище пов'язана не тільки з об'єктивною стороною мистецтва, його специфічними засобами вираження, але також із суб'єктивними чинниками (як ми вже зазначали). Очевидно, що виконавська гра не може відбутись у реальному часі без постаті виконавця з його індивідуальним духовно-ціннісним світом та творчим тезаурусом. Р. Каюа визначає гру як стиль (виконавську манеру музиканта або актора), який пов'язаний з нотами або текстом ролі, таким чином примушує виявляти власну особистість неповторними відтінками або варіаціями [5, с. 34]. Звідси виконавська гра передбачає формування поняття когнітивного стилю як сукупності зовнішньої (сценічний образ) та внутрішньої (духовні прагнення) діяльності виконавця, де під неповторними «варіаціями» розуміємо інтерпретацію.

Отже, **зовнішня (видима) діяльність виконавця** зумовлена реальними, наочними проявами стилю поведінки у житті та на сцені (міміка, рухи, жести), манери гри та інтерпретації, однак завжди походить від внутрішніх душевних рухів. Така діяльність веде до формування індивідуальної образності як сукупності оцінок, виборів та відношень.

**Внутрішня (скрита, невидима) діяльність виконавця** виражається у художньо-інструментальних якостях гри (характері інтонування, виборі темпу, артикуляції, штрихів, динаміки) та концертно-стильовій манері (постановка, міміка, жести, рухи), що створюють загальне естетичне враження у реципієнтів. Внутрішній стан виконавця є континуально-звуковим (виконавець завжди мислить та думає музично, часто це відбувається рефлексивно на рівні підсвідомості) та є спрямованим на психологізацію творчої діяльності.

Виходячи зі всього вищесказаного, можемо спробувати визначити основні **складники музичної гри – виконавець, текст та інтерпретація**, які виступають у творчій єдності. Це



пов'язано з тим, що музичний текст як ціннісне надбання є беззвучною структурою до того моменту, поки виконавець не відтворить його на інструменті та не проявить своє індивідуальне відношення, що і є основою інтерпретації.

У акордеонній творчості всі вищенаведені складники музичної гри мають свою специфіку, що пов'язано з органічними особливостями інструмента, його жанрово-стильовими репертуарними показниками, інтонаційною і тембровою семантикою. Наприклад, поняття музичного тексту та виконавського відношення до нього має інший рівень та побудову структурного вивчення, ніж у піаністів. Це пов'язано з необхідністю (здебільшого) адаптації тексту до технічних можливостей акордеона, що значно ускладнює процес цілісної роботи.

**Музичний текст як цілісна смислова структура** має низку ознак, серед яких – визначеність (знакова, смислова, художня) функціональність (технічна, культурна, особистісно та суспільно спрямована), ієрархічність (знакова, ідейна) та інтерпретаційність. Структурно-знакове вивчення тексту є одним з основних видів діяльності акордеоніста-виконавця, що сприяє формуванню досвіду, розширенню музичного тезаурусу, а також приводить до явища інтерпретації.

Саме на цьому етапі виникає розуміння гри не тільки як цілісного виконавського процесу, але як певного підходу, в основі якого постає мислиннева, імагінативна, слухова та емоційно-смислова варіативність. У контексті технічного аспекту виконавства можемо говорити про гру штрихів, динаміки, агогіки, тобто сукупність виражальних засобів, що становлять смислове ціле художнього твору. Також похідні значення від поняття гри виражаються у поясненні характеру музики, що породжує артикуляційні, штрихові та темпові особливості. Наприклад, *giocoso* – грайливо, *scherzando* – грайливо, жваво. Не менш велике значення має художня спрямованість тексту, що об'єднує композиторську інтенцію та виконавську інтерпретацію (гра розуміння). Звідси можемо говорити про так званий **комунікативно-ігровий підхід**, який сприяє формуванню методологічних виконавських орієнтирів на всіх етапах роботи над музичним текстом: від знакового вивчення до художнього виконання.

Виконавець-акордеоніст під час вивчення тексту проводить складну мислиннево-творчу діяльність, залучає всі внутрішні

та зовнішні ресурси, творчий досвід, репрезентуючи твір як ціннісне культурне надбання. Звідси виникає питання стосовно пріоритетності тексту та гри у музичній творчості, до якого неодноразово звертались дослідники.

Г. Гадамер пояснює гру як існування самого тексту мистецтва, таким чином дещо знецінюючи інші складники гри як процесуального явища. Автор підкреслює таке: «Коли ми у зв'язку із художнім досвідом говоримо про гру, то гра розуміється не як поведінка і навіть не як душевний стан того, хто створює чи насолоджується і взагалі не як свобода суб'єктивності, що включена до гри, а насамперед спосіб буття самого твору мистецтва» [3, с. 102]. Як антитезу можна спробувати визначити гру як багатоплановий, інтерпретативно-смісловий, духовно-творчий процес виконавської діяльності, який передбачає побудову особливої художньої реальності з набором власних правил та ціннісних орієнтирів. Відповідно, гра – це не тільки спосіб буття музичного тексту, але й індивідуальне духовне вираження виконавця, його емоційно-почуттєвого стану, музичної свідомості, мислення, думок, інтенцій та прагнень.

Таким чином, спостерігаємо багатогранність гри та її складників. Існування музичного тексту як артефакту, який потребує оновленого розуміння, вивчення та виконання, приводить до поняття виконавської гри та інтерпретації. Саме тому нині варто розглядати **гру як цілісний процес та медіатор безперервного існування твору, збереження його смислової наповненості та доповнення новим художньо-естетичним змістом – зі сторони творчої особистості виконавця**. Адже, як писав Хейзінга, «твір мистецтва присутній у часі, але існує у вічності і як такий вміщує у собі духовний досвід і минулого, і майбутнього» [8, с. 9], зокрема, теперішній духовний досвід виконавця, його особисті інтенції та індивідуальне розуміння.

Як стверджував Г. Гадамер: «Гра – це структура... Вона виступає як значуще ціле, що як таке може бути представлене повторно... Гра набуває власного повного змісту лише в процесуальності...» [3, с. 114]. Як зазначалось вище, повторність (репризність) відіграє важливу роль у процесі творчої діяльності виконавця. Виходячи з виконавських традицій, репризу у музичному творі краще не грати ідентично. Звідси на перший план виходить варіативність розуміння та відтворення тексту.

Загалом виконавська гра є діалектичною (композиторський задум—виконавське бачення), імпровізаційною (концертне виконання відбувається у новому суб'єктивному та об'єктивному просторі), цілеспрямованою (інтенції виконавця) та автентичною (оригінальна та неповторювана). Вона насамперед виступає як вираження свідомості виконавця, звідси це **гра смислів**, тому що розуміння музики є суб'єктивним та індивідуальним. «Один твір, як і всяку живу істоту, неможливо однаково побачити, почути двічі: його гра триває безперервно» [8, с. 10]. Це ще раз підтверджує автентичність гри, яка супроводжується індивідуальністю мислення та сприйняття.

Гра як процесуальне явище тісно пов'язана з психологічним аспектом, зокрема процесами, що відбуваються у свідомості виконавця. Вона охоплює раціональну (робота над нотним текстом, аналітичні процеси мислення) та емоційно-чуттєву (почуття, емоції, настрої) сфери, питання внутрішнього та зовнішнього перевтілення, що зумовлює живання в образно-емоційну тканину музичного тексту. Звідси появляється спрямування до гри художніх образів, коли внутрішні інтенції виражаються у зовнішніх композиційних та мовних рішеннях.

Відповідно, духовне (артистичне) перевтілення теж спрямовується комунікативно-ігровим підходом. Власне кажучи, енергетичний рух відбувається від внутрішніх інтенцій до зовнішніх проявів, від душевного до тілесного, від скритого чуттєвого до відкритого емоційно-звукового, автентичного, від технічного аспекту виконавства до художнього. Сценічне (концертне) виконання, як мені здається, має відображати гармонічну та цілісну побудову музичних образів, які йдуть від мислення виконавця, виражені у комплексі зовнішніх естетичних (концертний вигляд, міміка, жести, рухи) та звукових проявів (безпосереднє музичне звучання). Виходячи з цього доцільно повернутись до поняття когнітивного виконавського стилю, який охоплює також процес інтерпретації музичного твору. «Інтерпретація може в певному розумінні вважатися посттворчістю, що, однак, процесуально не наслідує творчого акту, проте належить до обрисів твору, який уже створено, й має на меті втілити його з індивідуальним осмисленням» [3, с. 117–118].

Саме тому «самоідентичність та континуальність творів є відкритою для майбутнього» [3, с. 117], що приводить до

розширення смислового культурного діапазону, часової діалогічності та цілісного автентичного сприйняття, яке охоплює внутрішнє звучання, нове розуміння та пристосування тексту до звукових і тембрових особливостей інструменту.

Тому можемо спробувати розглянути **ігрові плани акордеонної виконавської творчості**. Серед них – текстологічно-адаптивний – пристосування нотного тексту до органологічної специфіки інструмента; інтерпретативний – формування особистісного виконавського відношення, смислова варіативність; внутрішній – почуття емпатії, духовне вживання у композиторський задум; артистичний – формування когнітивного виконавського стилю.

Відповідно до цього можемо спробувати визначити **основні плани вивчення акордеонного тексту**: історично-прецедентний як необхідний складник формування особистісного розуміння; прагматичний як відповідність звукових текстових структур до органологічних особливостей інструмента; структурний як знакове вивчення тексту та його елементів (мелодичні, гармонічні, ритмічні особливості); художній як побудова цілісної творчої концепції виконання (інтерпретації).

**Висновки.** Підсумовуючи все вищесказане, можемо визначити поняття музично-виконавської гри як цілісний континуальний творчий процес, а також комунікативно-ігровий підхід як необхідну передумову формування методологічних виконавських орієнтирів та особистісного бачення. Гра як основний вид діяльності виконавця організовується і скеровується смисловими зовнішніми та внутрішніми, об'єктивними та суб'єктивними чинниками, серед яких визначальними постають особистісні інтенції та автентичність (*усвідомлена архітектоніка рефлексуючої свідомості*) виконавця як *автора художньої інтерпретації*. Загалом ігровий аспект можна розглядати як виконавський підхід, що охоплює питання тексту та інтерпретації. Відповідно, значення гри розширюється від технічного поняття до когнітивного духовно-смислового процесу, який потребує раціонального пояснення і розуміння, а також визначення алгоритму творчих дій.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 637 с.
4. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 369 с.
5. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. Москва : ОГИ, 2007. 304 с.
6. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
7. Орлов Г. Дерево музыки. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 440 с.
8. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс-Академия, 1992. 464 с.

#### **REFERENCES**

1. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian].
3. Gadamer, H.-G. (1988). Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics. Moscow: Progress [in Russian].
4. Gadamer, H.-G. (2007). The relevance of the beautiful. Moscow: Art [in Russian].
5. Kayua, R. (2007). Games and people; Articles and essays on the sociology of culture. Moscow: OGI [in Russian].
6. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica Publishing House [in Ukraine].
7. Orlov, G. (2005). The tree of music. Sankt-Peterburg: Composer [in Russian].
8. Heizinga, J. (1992). Homo ludens. In the shadow of tomorrow. Moscow: Progress-Academy [in Russian].

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-21>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

аспірант творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової  
vovakochnyev1994@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТОВКИ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА: ДО ПРОБЛЕМИ ПОБУДОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТ ОР. 101, 106, 109, 111)**

*Мета статті* полягає у розгляді особливостей трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена у світлі проблеми побудовання виконавської інтерпретації. *Методологія* роботи базується на комплексному використанні історіографічного, жанрово-композиційного, художньо-семантичного та аналітично-виконавського підходів. *Наукова новизна* даної статті полягає дослідженні різних етапів у фортепіанній творчості Л. Бетховена та розгляді особливостей трактовки сонатної форми дані періоди, виокремлюючи образно-драматургічні передумови стильових та стилістичних новацій у чотирьох останніх сонатах (ор. 101, 106, 109, 111). *Висновки*. У фортепіанних циклах пізнього періоду творчості Л. Бетховена відбуваються значні зміни у трактовці сонатної форми, модифікується співвідношення внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер, що суттєво впливає на загальне розуміння музичної драматургії даних творів. У циклах попередніх періодів конфліктний стан мислиться ширше, ніж гармонійний – оскільки останній не завжди стає дійсністю і існує тільки в мисленні людини як ідеал (звідси диспропорція у їхньому розвитку). У сонатних циклах ор. 101, 106, 109, 111 і конфлікт, і ідеал лежать у площині дієвості, видно зворотне їх співвідношення: конфлікт трактується у «вузькому» розумінні – як внутрішньо-суб'єктивний стан, а гармонія – як об'єктивний – як об'єднання людини і буття. У сонатах раннього та середнього періодів творчості Л. Бетховена сфери внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер не відрізняються за загальним рівнем; в останніх сонатах гармонії, що стверджуються як виведення вирішення конфлікту, характерний максимальний рівень спільності, оскільки вони гармонійно поєднують у собі ідеал і дієвість (ідеал відкритий в об'єктивній дійсності, і він стає дійсністю для особистості), емоційне та раціональне, об'єктивне та суб'єктивне (

ідеал об'єктивний за своїм змістом та суб'єктивний у плані повного злиття з ним особистості).

**Ключові слова:** сонатна форма, фортепіанне виконавство, виконавська концепція твору, виконавська інтерпретація, стилістичні новації сонатного циклу.

*Kochniw Volodymyr Heorhiiovych, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Peculiarities of Sonata Form Interpretation in L. Beethoven's Piano Works: On the Problem of Building a Performance Concept (on the example of sonatas op. 101, 106, 109, 111)***

*The purpose of the article is to consider the peculiarities of the interpretation of the sonata form in the piano work of L. Beethoven in the light of the problem of constructing a performing mixture. The methodology of the work is based on a comprehensive study of historiographic, genre-compositional, artistic-semantic and potential-performing approaches. The scientific novelty of this article is due to the identification in the piano work of L. Beethoven and consideration of the features of the interpretation of the sonata form in these periods, the identification of figurative and dramatic prerequisites for stylistic and stylistic innovations in the last four sonatas (op. 101, 106, 109, 111). Conclusions. In the piano cycles of the late period of L. Beethoven's work, significant changes are observed in the interpretation of the sonata form, the ratio of intra-conflict and harmonic spheres is modified, which has a significant impact on the general understanding of musical dramaturgy. In the cycles of past periods, the conflict state of thought is wider, which coincides – since the latter does not always really become a reality and exists only in human thinking as an ideal (hence the disproportion in its development). In sonata cycles op. 101, 106, 109, 111 and conflict, and the visible ideal in address rightness, their inverse relationship: the conflict is interpreted in its “narrow” meaning – as an intra-subjective state, and harmony – as an objective one – as a union of man and being. In the sonatas of the early and middle periods of L. Beethoven's work, he limits the intra-conflict and harmonic sphere to no higher than the general level of quality; in the last sonatas, the harmonies, affirmed as the conclusion of the solution of the conflict, the character of the maximum level of generality, since they combine the ideal and effectiveness (the ideal is open in an objective meeting, and it becomes a reality for the individual), emotional and perceived, objective and perceived in content and is assumed in terms of complete merging with him personality).*

**Key words:** sonata form, piano performance, performance concept of works, performance interpretation, stylistic innovations of the sonata cycle.

**Актуальність роботи.** Фортепіанне виконавство як актуальний вид сучасного мистецтва сьогодні вимагає від музиканта-виконавця окрім значної технічної підготовки, ґрунтовних

музично-історичних знань, обізнаності з боку глибоко розуміння музично-драматургічного змісту твору та аспектів його музично-інтерпретаційного прочитання. Через усвідомлення законів та принципів драматургічного розвитку музичного твору стає можливим побудування його виконавської форми та виконавської інтерпретації, максимально наближених до авторського задуму. Незважаючи на те що фортепіанна творчість Людвіга ван Бетховена вже неодноразово ставала предметом наукового осмислення вітчизняних та зарубіжних музикознавців, разом з тим ще й досі лишаються невирішені питання пов'язані з розумінням авторського задуму, що значною мірою впливає на побудову виконавської концепції твору. У осередку нашої уваги опиняються фортепіанні твори пізнього періоду творчості композитора, а саме сонати ор. 101, 106, 109, 111.

**Мета статті** полягає у розгляді особливостей трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена у світлі проблеми побудування виконавської інтерпретації. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні історіографічного, жанрово-композиційного, художньо-семантичного та аналітично-виконавського підходів. **Наукова новизна** даної статті полягає дослідженні різних етапів у фортепіанній творчості Л. Бетховена та розгляді особливостей трактовки сонатної форми дані періоди, виокремлюючи образно-драматургічні передумови стильових та стилістичних новацій у чотирьох останніх сонатах (ор. 101, 106, 109, 111).

**Викладення основного матеріалу.** У розвитку циклічної форми сонати велику роль відіграла творчість композиторів «мангеймської» школи, попередників віденських класиків — Й. Гайдна, В. Моцарта та творчість сина великого І. С. Баха — Карла Філіпа Еммануїла. Й. Гайдн та В. Моцарт не намагалися (не беручи до уваги двох-трьох сонат В. Моцарта пізнього етапу творчості) надати фортепіанній сонаті монументальність оркестрової симфонічної форми. Л. Бетховен вже перших трьох сонатах (ор. 2) наблизив стиль фортепіанної сонати до стилю симфонії. На відміну від Й. Гайдна і В. Моцарта, у творчості яких сонати зазвичай мають тричастинну побудову, вже перші три сонати Л. Бетховена чотиричастинні. Треба особливо підкреслити, що у ранніх фортепіанних сонатах Л. Бетховен мислить оркестрово у більшій мірі, ніж у пізніших (особливо у сонатах пізнього періоду його



творчості), де виклад музичного матеріалу та використання стилістичних засобів стає більш типово фортепіанним.

Фактура творів Л. Бетховена загалом індивідуальна і виявляє характерні для його стилю взаємовідносини класичних та романтичних структурно-композиційних та музично-стилістичних принципів. Як вказував С. Фейнберг, «часто доводиться стикатися з думкою про еволюцію бетховенського стилю у бік нових назріваючих форм піанізму. Така думка зазвичай ґрунтується на деяких особливостях пізнього бетховенського стилю. І все ж таки необхідно відзначити прихильність Бетховена до стійких форм гайдно-моцартівського викладу, збагаченого віртуозністю Клементі ... Йому властивий, якщо можна так висловитися, пристрасний консерватизм у прийомах викладу і водночас прагнення надати старим прийомам піанізму нову виразність і новий художній зміст» [3, с. 91-92].

Найсуттєвішим підґрунтям для класичної консервативності у фактурі творів Л. Бетховена стає ритмічна складова його творів, адже у творчості композитора досягла особливих вершин свого розвитку характерна для віденського класичного стилю сувора тактометрична ритміка, пов'язана із регулярним акцентуванням [4]. Цим обумовлена обов'язкова у Л. Бетховена роль класичних акомпанементних формул — альбертієвих, маркізових, барабанних басів. Фактура забезпечує як рівномірний рух найменших розділів метричної пульсації, а й, завдяки будові фігурацій та його об'єднанню в малі і великі групи кратного розміру, висвічує систему з кількох рівнів метра.

Чотири останніх сонати Л. Бетховена (ор. 101, 106, 109, 111) належать до пізнього періоду творчості композитора, стильові та стилістичні особливості якого проявляються у поліфонізації всієї тканини. Фігурації в пізніх творах Л. Бетховена рідко є простим гармонійним супроводом, вони найчастіше носять характер фігурацій «мелодійних» і містять у собі тематичні елементи. Л. Бетховен часто користується високим регістром фортепіано (викладення першої теми в 1-й частині Сонати ор. 110 і численні випадки з Сонат ор. 106, 109, 111). У пізніх творах Л. Бетховена часто є виклад (притаманний для творчості І. С. Баха), коли безперервний рух (шістнадцятих, восьмих і т.д.) утворюється не в одному якомусь голосі, а в результаті чергування руху двох або декількох голосів.

Останні сонати Л. Бетховена, у тому числі Сонати ор. 106, 109, 111, мають індивідуальні та неповторні риси, які нерідко називають «сонатами-фантазіями». У циклах цих сонат Л. Бетховен дає небувале поєднання жанрів та форм. Іноді в одному циклі представлені лірична мініатюра своєрідної сонатної форми та «бахівські» імпровізаційні фуговані форми, що не порушує органічності, цілісності, а здійснює єдність у вигляді збільшених тематичних зв'язків та посилення фінальної кульмінації (Соната A-dur, ор. 101). Новизна стилю Л. Бетховена помітна й у трактуванні сонатного алегро. Найбільш далеко відходить Л. Бетховен від класичної сонатності в перших частинах Сонат ор. 101.

Соната ор. 101 (A-dur) – потаємний ліричний вислів композитора. Споглядально-ліричний настрій сонатного алегро визначив своєрідність форми. Вся перша частина виростає з однієї певної теми. Пісенність виражена тут у новій якості, порівняно з попередніми сонатами. Безперервність тематичного розгортання, що розосереджує тему на 25-тактний період (єдиної будови), перервані каданси створюють текучу тричастинну форму наскрізного розвитку. У Сонаті ор. 101 намічається принцип циклічності, що певною мірою веде до Р. Шумана. Тематична контрастність усередині частин відсутня, але спостерігається загострений контраст між частинами завдяки яскраво вираженій їх жанровій індивідуальності. За ліричною «прелюдією» – першою частиною – слідує маршскерцо. Незважаючи на незамкненість 3-ї частини (Adagio ma non troppo), її не можна розглядати як вступ до фіналу, а її значення для загальної концепції надзвичайно велике. Скорботна побудова Adagio, написаного в дусі імпровізаційних жанрів І. С. Баха, складає глибоку внутрішню антитезу світлому світу мрій 1-ї частини та визначеності, радісної дієвості фіналу. Зв'язок Adagio з першою частиною виражено ремінісценцією початкової теми сонати, тональністю однойменного мінору (a-moll). Отже, в ор. 101 намічається повний принцип структурного об'єднання контрастних частин (III та IV) та зв'язку їх за допомогою лейттеми (початкова тема сонати).

Фінал даної сонати написаний у формі сонатного алегро та відрізняється бадьорим, рішучим, іноді з відтінком суворості, характером. Весь фінал написаний поліфонічно, а розробка є чотириголосною фугою. Сонатний принцип поступається місцем принципу фуги, інтенсивності поліфонічного

розвитку однієї теми. Це відбувається у зв'язку з лірико-філософською загальною сутністю змісту твору. Однак глибоке переосмислення Л. Бетховеном фуги йде у напрямі її симфонізації, синтезу із сонатністю, з іншими формами (з варіаційною формою та рондо у фіналі Дев'ятої симфонії).

Соната op. 106, B-dur, Große Sonate für das Hammerklavier – наймонументальніша з бетховенських сонат, яка у деяких дослідженнях розглядається як підстава «епічного монументалізму» C-dur'ної симфонії Ф. Шуберта [1, с. 230]. Про це свідчать поєднання героїчного та пасторального начал, значення пісенних елементів у тематизмі Allegro, принцип терцевого співставлення тональностей, тонкість психологічних й барвистих деталей за загальною монументальністю стилю, й головне – епічна розосередженість розвитку на відміну від драматичної сконцентрованості їх у інших сонатних формах.

1-а частина (Allegro, B-dur) має яскравий, урочистий характер. Стиль її викладу наближається за використанням регістрів і звучностей фортепіано до фортепіанного стилю Ф. Ліста, а подекуди і до пізнішого – до фортепіанного стилю О. Скриябіна. У модуляційному плані широке застосування терцевих співвідношень тональностей, сміливі відхилення, енгармонізми. Все це передує стилю “романтиків”. Характерна для творчості пізнього періоду Л. Бетховена поліфонічність особливо яскраво виявилася у розробці, в яку композитор вводить подібне до канону фугато. Складна густа тканина I частини переривається лапідарними епізодами унісонного складу – прийом, який був також застосований Л. Бетховеном у I частині Дев'ятої симфонії.

Форма 2-ї частини (Scherzo. Assai Vivace, B-dur) дво-частинна з тріо. У нервовій рвучкості маршеподібного скерцо вгадується дух шуманівських гуморесок. Народнотанцювальні елементи раптово оголюються в тріо (b-moll). Чудовий у цьому сенсі контраст двох розділів тріо – приглушений наспів, даний у тривожному остинатному кружлянні тріолей, і лютий вибух pizzicato, могутній танець у розділі Presto (2/4). Тут знову, як і раніше бетховенських сонатах, повільна частина стає самостійним і дуже значним розділом циклу. Adagio Сонати op. 106 узагальнює нові риси філософської лірики Л. Бетховена останнього періоду творчості. У ньому закладено основи стилю Adagio Дев'ятої симфонії та пізніх квартетів, які ведуть далеко у майбутнє. Adagio має форму

сонатного алегро з невеликою розробкою та великою репрізою. Образно-емоційний лад даної частини є зосередженням руху від скорботи до просвітлення, в яких знаходять своє втілення трагічні мотиви лірики Л. Бетховена.

4-я частина Сонати ор. 106 – грандіозна fuga. У Largo, яке передує фузі, геніально виражений процес народження музичної думки з окремих барвистих плям та імпровізаційних пасажів. Смыслова сутність розділу приблизно така сама, що у інтродукції фіналу Дев'ятої симфонії – пошуки фінального образу радості. Роль речитативу тут виконує послідовність акордів, що з'являється в різних тональностях, щоразу вводить в новий розділ, поки коло не замикається домінантою D-dur. Особливості драматургії цієї подвійної fugи – у симфонічному масштабі розробки тем, у сонатній логіці контрастів. Дві сфери – образ могутнього вирування життя (тема B-dur та її розвиток) та філософського роздуму, занурення у себе (тема D-dur) – становить антитезу, наведену до єдності у заключному репрізному розділі fugи (контрапункт двох тем). Соната B-dur, ор. 106 є вінцем поліфонічної майстерності Л. Бетховена.

Пізня лірична соната Л. Бетховена знаходить своє продовження у ор. 109 та ор. 110. Соната ор. 109 (E-dur) з її інтимно-мрійливим ліричним тонутом найближче підходить до романтичного, зокрема шуманівського циклу контрастних мініатюр. Соната належить до сонат типу фантазії та складається з трьох частин: лірична імпровізація, тривожне Prestissimo в мінорі (e-moll) та світлі варіації на пісенну тему. Все це складає гнучку контрастну композицію, в якій ніжність, мрійливість поєднуються тривожними, бурхливими поривами. Посилюється безперервність течії музики (перші дві частини йдуть один за одним без перерви).

Сонатна форма 1-ї частини перетворюється на своєрідний цикл, що складається з дворазового протиставлення (і заключного обрамлення) двох контрастних сфер образів: Vivace ma non troppo (E-dur, 2/4) – тендітної ніжної музики в дусі шуманівських «Арабесок» та Ada espressivo (cis-moll, 3/4) – глибокого та скорботного. Ці розділи можна уподібнити головній і побічній партіям сонатної форми, що вільно трактовані. Сонатність підтверджується і тональним планом, наскільки вільним він не здався; друга тема в експозиції модулює з cis-moll в H-dur (тональність домінанти), в репрізі – з fis-moll в E-dur (тоніки).

Це пізньо-романтичний тип сонатного розмаїття, для якого характерними є співставлення різних жанрових настанов – якщо головна партія має характер ліричної мініатюри (8 тактів), побічна нагадає фантазію. Але, на відміну від листівських сонатних форм, тут скоріше діє принцип мініатюрної циклічності, ніж контрасти характерні для сонатної форми.

Циклічність посилюється і тим, що 2 частина є безпосереднім продовженням I частини. Л. Бетховен поєднує ці частини, помножуючи контрастність і кількість складових частин першого “циклу” всередині загального циклу сонати. Другий цикл – варіації (фінал). Варіації Сонати ор. 109 – один з найпоетичніших ліричних епілогів Л. Бетховена. Він написаний дуже вільно: у кожній варіації змінюється тема, розмір (3/4, 2/4, 9/8 і знову 3/4), ритм і характер музики. Фортепіанне виклад їх відрізняється дивовижною досконалістю. Основний настрій – спокійно споглядальний, сповнений глибокого почуття та шляхетної простоти, настроїв цей часом переривається епізодами, повними гострого (3-я варіація) і навіть злого (5-а варіація) гумору.

Від варіацій Сонати ор. 111 ці варіації відрізняються більш «земним» характером лірики, жанровою визначеністю, зв'язком із побутовою музикою Відня, що зближує даний опус із творами Ф. Шуберга.

Соната ор. 111, c-moll, (1822) займає особливе місце у творчості Л. Бетховена та його сучасників. Вони з'єднує знаки камерної двочастинної клавірної італійської сонати та симфонічної фортепіанної сонати, що склалася у творчості Л. Бетховена від № 8 «Патетичної» до № 21 «Аврори», написаних у тональностях c/C. Соната ор. 111 ґрунтується на яскравому драматичному конфлікті. У Сонаті № 32 драматургічній двочастинності відповідає їй загальна конструктивна будова і цей тип драматургії отримує в ній найбільш закінчений вираз.

Багато чого у цій сонаті викликає порівняння з “Патетичною”: тональний колорит (c-moll), трагічний пафос вступу, гострота конфлікту, стрункість тону 1-ї частини. Але якщо у ор. 13 відчувається зв'язок з Х. Глюком, з класичною трагедією, то тут класична проблема зіткнення «людини та фатуму» поступається місцем проблемі фаустіанської – конфлікт переведений у сферу мислення, свідомості.

У 1-й частині Сонати № 32 конфлікт представлений у трьох формах: внутрішній у вступі, внутрішній у головній партії та

зовнішній між головною та побічною партіями. На відміну від «Патетичної» сонати, у цій темі вступу не вторгається у розвиток *Allegro*, не утворює з ним драматичного діалогу. Але імпульс, даний нею, як не ослаблений, але відчувається навіть сильніше, бо у вступному *Maestoso* сконцентрована інтонаційна і гармонійна напруженість всієї частини. Співвідношення вступу та *Allegro* тут можна уподібнити співвідношенню ядра та розгортання у поліфонічних формах. Цей принцип знаходить вираз і в головній партії (в характері її контрастів), і у співвідношенні головної та сполучної. У сукупності *Maestoso* складає послідовність контурів та мотивів, що відзначають високу серйозність та зверненість думки до Духа. Подібна символіка виключає театральну сентиментальність та “розкиданість” виразу: знаки церковної музики вказують на сувору радість звучання, яка відзначена ремаркою *Maestoso*.

Експозиція, як і в сонатних алегро середнього періоду, насичена розвитком характерним для розробок, але характер його інший: не через боротьбу та зіткнення конфліктних тематичних елементів, контрастних за динамікою, мелодикою та фактурою, а через мініатюрне розгортання з єдиного початкового тематичного зерна. У мелодійно-лінійній структурі головної партії сонати яскраво виражаються закономірності тематизму фугованих форм.

В емоційному тонусі *Allegro con brio* багато спільного з «Апасіонатою», особливо з її фіналом (переважання лінійної двоголосної фактури, безперервність руху). *Allegro con brio* op. 111 поєднує в собі риси могутніх бетховенських фіналів з їхньою бурхливою імпровізаційністю, безперервністю динамічної, «плинної» форми та риси фуґи, що вносить у музику елементи раціоналістичної стриманості, дисципліни думки. Характеризуючи *Allegro con brio* Сонати op. 111 як монотематичне, потрібно врахувати особливу «інтермедійність» побічної партії *As-dur*, що становить яскравий, але епізодичний контраст з головною партією.

Побічна партія – це образ ідеального, швидкоплинна мрія, що проноситься серед бурі та суворих роздумів; акорди *Adagio* кінця другої теми – як би задумливе питання – змінюються вибухом пасажів, що вторгаються, по звуках розкладеного зменшеного септакорду, найважливішої «трагедійної» гармонії класиків. Однак незвичайний для класичної сонатної форми контраст партій – від зосередженої фуґоподібної

головної партії до поступового руху, «оспівається» за допомогою «інструментальних фігур» (тт. 52-53). Розвиваючим, типу розробки фуги, виявляється побудова (тт. 56-69), що виконує функцію заключної партії сонатної експозиції.

Поліфонічний принцип витримано і в розробці – одно-темної, лаконічної, зібраної (всього 20 тактів). Тема головної партії розробляється у вигляді тричастинного фугато, заснованого на двох варіантах мотиву-ядра: один з них ритмічно розширений, інший (протиставлення) – у початковому ритмі (тт. 77 і далі). Таке контрапунктичне сплетення тематичних варіантів утворює «стретну» мотивну розробку, визначає швидкість темпу дії.

Головна партія репризи Сонати ор. 111 (а також ор. 109), що вступає на вершині динамічного підйому розробки, є справжньою і дуже яскравою кульмінацією всього сонатного алєгро в цілому. Такий прояв принципу наскрізного розвитку, що призводить до тісного злиття кінця розробки з початком репризи завдяки єдиній динамічній кульмінації стане характерним для багатьох пізніших сонатно-симфонічних циклів ХІХ століття.

Виклад побічної партії у репризі значно розширено, порівняно з експозицією і носить характер каденції імпровізаційного типу. Вона розширена (16 тактів замість 6) і модулює з *C-dur* в *c-moll*, підкоряючись похмурому головному тону. Речитатив-інтермедія, що виконує функцію побічної партії в сонатних *Allegro*, у репризі розміщується у вищому регістрі, викликаючи до життя новий фрагмент подання цієї теми. Повернення основної теми *Allegro* після розсування меж інтермедії побічної становить основу коди як нового – підсумкового висловлювання (тт. 151 і до кінця). «Затишшя» в коді народжує аналогії з кінцівкою Дванадцятої етюду ор. 10 (*c-moll*) Ф. Шопена – плагальні обороти з мажорною тонікою. Справа тут не у випадковому збігу, а у спорідненості образів, у новому наближенні Л. Бетховена до романтичного мислення.

2-я частина Сонати ор.111 написана у формі теми із варіаціями. Ці варіації – чудовий зразок того проникливо-споглядального, філософсько-поглибленого настрою, який є властивим деяким пізнім творам Л. Бетховена. Згодом рух і динаміка поступово нарастають, дають яскраву звучність і надають музиці схвильовано-піднесений характер. Далі (4-та варіація)

настає геніальне протиставлення глухих, тьманих звукосполучень і низьких регістрів світлим, наче безтілесним верхніх. Після перехідного імпровізаційного епізоду – ніби каденції – і чудового, глибоко виразного діалогу речитативного характеру настає фінальна варіація урочистого, світлого характеру.

Незвичайний двочастинний цикл Сонати оп. 111 заснований на граничній концентрації контрастів – дієвості та споглядання. Фінал написаний у варіаційній формі, що виправдано послідовністю різноманітністю розкриття єдиної ідеї, і дозволяє навіть за максимальної віддаленості від неї залишатися у її сфері. Л. Бетховен модифікує варіаційну форму, повністю подолавши відому їй мозаїчність шляхом цілеспрямованого наскрізного розвитку головної ідеї. Поступове посилення тенденції до наскрізного розвитку призводить до згладжування структурної розчленованості спочатку в середині варіацій, потім і між ними, заміні принципу буквального повторення подвійним варіюванням частин теми і, нарешті, розширення структурних меж теми.

**Висновки.** У фортепіанних циклах пізнього періоду творчості Л. Бетховена відбуваються значні зміни у трактовці сонатної форми, модифікується співвідношення внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер, що суттєво впливає на загальне розуміння музичної драматургії даних творів. У циклах попередніх періодів конфліктний стан мислиться ширше, ніж гармонійний – оскільки останній не завжди стає дійсністю і існує тільки в мисленні людини як ідеал (звідси диспропорція у їхньому розвитку). У сонатних циклах оп. 101, 106, 109, 111 і конфлікт, і ідеал лежать у площині дієвості, видно зворотне їх співвідношення: конфлікт трактується у «вузькому» розумінні – як внутрішньо-суб'єктивний стан, а гармонія – як об'єктивний – як об'єднання людини і буття.

У сонатах раннього та середнього періодів творчості Л. Бетховена сфери внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер не відрізняються за загальним рівнем; в останніх сонатах гармонії, що стверджуються як виведення вирішення конфлікту, характерний максимальний рівень спільності, оскільки вони гармонійно поєднують у собі ідеал і дієвість (ідеал відкритий в об'єктивній дійсності, і він стає дійсністю для особистості), емоційне та раціональне, об'єктивне та суб'єктивне (ідеал об'єктивний за своїм змістом та суб'єктивний у плані повного злиття з ним особистості).



Соната ор. 111 Л. Бетховена стоїть окремо щодо трактування циклу. Дві її частини – це як би два полюси; драматичної дієвості та повного відхилення від дії, занурення у піднесено-просвітлений зміст. Особливо врівноважений характер надає цьому циклу рівність елементів з їхньої ідейної значимості. Показово, що у творі, де перша частина героїко-драматична, виведення веде до сфери просвітленого споглядання. Ідея переходу від «темряви до світла», яка у Л. Бетховена зазвичай вела до активного ствердження, тут отримує нове розуміння. З приводу Арієтті Т. Манн пише: «І так само, як друга тема сонати, що проходить через сотні доль, сотні світів ритмічних контрастів, переростає саме себе, щоб нарешті схватися в запаморочливих висотах, так би мовити, вже неземних або абстрактних, переросло себе й бетховенське мистецтво» [2, с. 34]. Так «переросла себе» і фортепіанна соната Л. Бетховена, перетворившись на «філософську поему» і давши імпульс до створення психологічних одкровень романтиків – цикли з ліричними фіналами-епілогами (Симфонія h-moll Ф. Шуберта, «Фантазія» C-dur Р. Шумана та ін.).

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. 169 с.
2. Манн Т. Доктор Фаустус. Мьнchen: ImWerdenVerlag, 2007. 345 с.
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 599 с.
4. Холопова В. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.

#### **REFERENCES**

1. Kremlev, Yu. (1970) Beethoven's piano sonatas. Moscow: Soviet composer [in Russian].
2. Mann, T. (2007) Dr. Faustus. Mьnchen: ImWerdenVerlag. [in Russian].
3. Feinberg, S. (1969) Pianism as an art. M.: Muzyka. [in Russian].
4. Kholopova, V. (1980) Musical rhythm. M.: Muzyka. [in Russian].

УДК 78.03/.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-22>**Наталія Григорівна Домашич**

ORCID: 0000-0002-7814-742X

викладач циклової комісії «Загальне фортепіано», концертмейстер Відокремленого структурного підрозділу «Фаховий музичний коледж» Комунального вищого навчального закладу «Дніпропетровська академія музики імені Михайла Глінки» Дніпропетровської обласної ради, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової [natadomashich@gmail.com](mailto:natadomashich@gmail.com)

## ІСТОРИЧНА СПАДКОЄМНІСТЬ ТА СЕМАНТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКИХ БАЛАЛАЄЧНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ШКІЛ

**Мета роботи** — дослідження особливостей формування українського професійного балалаєчного мистецтва в контексті спадкоємності традицій провідних виконавських шкіл. **Методологія дослідження.** Застосовані аналітичний, історичний та біографічний методи, а також системний підхід та виконавський аналіз. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському музикознавстві здійснена спроба узагальнення виконавського та методичного досвіду провідних виконавських балалаєчних шкіл України та виявлення рис їх семантичної взаємодії. **Висновки.** Українське балалаєчне виконавство на сучасному етапі набуває активного професійного розвитку в українському мистецькому середовищі та як невід’ємна частина української національної традиції посідає важливе місце у культурному житті сучасної України. Професійне балалаєчне мистецтво в Україні в процесі свого розвитку увібрало у себе риси провідних виконавських шкіл — П. Нечепоренка—О. Шалова та Є. Блінова. Кожен з цих напрямів має власну специфіку, характерні риси, що закладені у педагогічних та методичних принципах, які відображають індивідуальний творчий підхід його засновника. Але не можна говорити про їх чітку диференціацію, адже всі вони існують та мають свій подальший розвиток у контексті загального розвитку народно-інструментального мистецтва України, в тісному взаємозв’язку з іншими виконавськими напрямами та школами. В наш час відбувається процес певного зближення та взаємозбагачення всіх виконавських напрямів балалаєчного мистецтва. Цьому сприяє активний обмін професійним досвідом, який відбувається в процесі творчого спілкування, що, своєю чергою, надає потужний творчий імпульс не тільки

активному розвитку українського професійного балаласчного виконавства, а й популяризації всього українського народно-інструментального мистецтва.

**Ключові слова:** українське балаласчне виконавство, балаласчні школи, ансамбль балалайка-фортепіано, українські виконавські школи, балаласчники-виконавці.

*Domashich Nataliia Hryhorivna, Lecturer of the Cycle Commission “General Piano”, Concertmaster of a Separate Structural Unit “Professional Music College” of the Municipal Higher Educational Institution “Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music” of the Dnipropetrovsk Regional Council, Aspirant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Historical inheritance and semantic interaction of Ukrainian balalaika performing schools**

**Purpose** is to study the peculiarities of formation of Ukrainian professional balalaika art in the context of continuity of traditions of leading performing schools. The research **methodology** is based on the application of historical, biographical, musicological, analytical, systematic approaches, which provided an opportunity to summarize the experience of famous representatives of balalaika art of Ukraine. **Scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology there was made an attempt to generalize the performing and methodological experience of the leading performing balalaika schools of Ukraine. **Conclusions.** At the present stage, Ukrainian balalaika performance is gaining active professional development in the Ukrainian artistic environment, and as an integral part of the Ukrainian national tradition occupies an important place in the cultural life of modern Ukraine. Professional balalaika art in Ukraine in the process of its development has absorbed the features of leading performing schools – P. Necheporenko–O. Shalov and E. Blinov. Each of these areas has its own specifics, characteristics embedded in pedagogical and methodological principles that reflect the individual creative approach of its founder. But we cannot talk about their clear differentiation, because they all exist and have their further development in the context of the general development of folk instrumental art of Ukraine, in close connection with other performing areas and schools. Nowadays, there is a process of a certain convergence and mutual enrichment of all performing areas of balalaika art. This is facilitated by the active exchange of professional experience in the process of creative communication, which, in its turn, gives a powerful creative impetus not only to the active development of Ukrainian professional balalaika performance, but also to popularization of all Ukrainian folk instrumental art.

**Key words:** Ukrainian balalaika performance, Ukrainian performing schools, balalaika-piano ensemble, modern balalaika performers.

**Актуальність теми дослідження.** В умовах сьогодення балаласчне ансамблеве виконавство постає вагомим складником народно-інструментального мистецтва України, свідченням

чого є активне залучення балалайки до всіх сфер концертної діяльності — від фольклору до сучасних художньо-стильових напрямів. Балалаечне мистецтво на новітньому етапі відзначається активним зверненням композиторів до синтетичних жанрів, пошуком специфічних засобів інструментальної виразності, нетрадиційних тембральних поєднань.

Поява значної кількості новітніх творів українських композиторів для балалайки (з різноманітними складами) та активна концертно-виконавська позиція українських балалаечників у презентації багатих тембрально-звукових спектрів інструмента уможливають його органічне існування у складних жанрово-стильових композиційних системах постмодернізму межі ХХ–ХХІ ст.

Українське балалаечне виконавство як частина народно-інструментальної музичної культури країни за досить короткий історичний період пройшло величезний шлях — від аматорсько-побутового музикування до сучасного професійного виконавського мистецтва. Останнє увібрало досвід професійних народно-академічних шкіл, сформований педагогічною та виконавською діяльністю видатних митців, які забезпечили спадкоємність методичних та виконавських традицій у постійному технічному удосконаленні інструментальної майстерності балалаечників та художньо-семантичному оновленні образної виконавської сфери.

Професійне становлення української академічної балалаечної школи припадає на другу половину ХХ століття, проте її витoki сягають більш давніх історичних часів та тісно пов'язані із соціокультурними зсувами, що відбувалися в тогочасному українському суспільстві. У процесі свого естетичного та семантичного розвитку українське балалаечне виконавство пройшло декілька значущих етапів, таких як:

— фольклорний — етап колективної творчості народних виконавців-аматорів (широке розповсюдження автентичної балалайки на території Слобожанщини, використання у музичному побуті в інших регіонах України);

— етап професіоналізації, який відзначився вдосконаленням інструментарію та виконавської техніки, а також переходом до дванадцятиладової хроматичної балалайки В. Андрєєва–Ф. Пасєрбського, що сприяло розширенню та оновленню балалаєчного репертуару, значною мірою за рахунок залучення до ансамблю фортепіано. Створення ансамблю

нового типу — *балалайка-фортепіано* — дало можливість виконання різноманітних обробок творів світової класики та вивело балалаєчне виконавство на новий художній рівень;

— етап академізації характеризується утворенням низки професійних шкіл народно-інструментального мистецтва, забезпечених освітніми програмами та методичною базою навчання виконавської майстерності. Професійно-академічна освіта балалаєчників сприяла збагаченню їхніх виконавських можливостей — технологічних та художніх, що своєю чергою суттєво вплинуло й на композиторську зацікавленість балалайкою та ансамблем балалайка-фортепіано та зумовило появу низки оригінальних авторських творів. Невпинні пошуки засобів удосконалення художньо-виконавської техніки балалаєчників та розширення семантично-образної сфери інструмента призвели до створення різноманітних виконавських напрямів.

**Мета роботи** — дослідження особливостей формування українського професійного балалаєчного мистецтва в контексті спадкоємності традицій провідних виконавських шкіл.

**Наукова новизна.** У запропонованій статті вперше в українському музикознавстві здійснена спроба узагальнення виконавського та методичного досвіду провідних виконавських балалаєчних шкіл України та виявлення рис їх семантичної взаємодії.

**Виклад основного матеріалу.** Активний розвиток професійного народно-інструментального мистецтва в Україні, що відбувався на початку ХХ століття, насамперед пов'язаний з творчою діяльністю двох видатних митців — Володимира Андрійовича Комаренка, який був організатором класів навчання гри на домрі та балалайці, відкритих при Харківському товаристві «Просвітницьке дозвілля» у 1908 році, а також засновником першої у СРСР кафедри народних інструментів при Харківському музично-драматичному інституті у 1926 році [3, с. 23], та Марка Мусійовича Геліса, засновника першої кафедри народних інструментів у Київській консерваторії (1939 р.), першої виконавської аспірантури на кафедрі народних інструментів (1951 р.), видатного викладача, що зробив неоціненний внесок у розвиток українського народно-інструментального виконавства, виховавши цілу плеяду відомих виконавців на народних інструментах, серед яких — балалаєчники Є. Блінов, М. Хаврошин; домристи

Т. Вольська, В. Івко; бандурист С. Баштан; баяністи М. Давидов, М. Різол та багато інших видатних музикантів [2, с. 275].

Друга половина ХХ століття характеризується інтенсивним розвитком професійного балалаечного виконавства. Саме в цей час настає принципово важливий етап становлення професійних виконавських шкіл, активними ініціаторами цього процесу стали Є. Блінов та П. Нечепоренко.

Євген Григорович Блінов (1925–2018), заслужений артист УРСР, народний артист РСФСР, є одним з видатних представників балалаечного виконавства України. Його творча діяльність здобула широкого визнання із середини 50-х років ХХ століття. Протягом свого плідного мистецького життя Є. Блінов відзначився як засновник виконавського напрямку, що дав початок одразу двом балалаечним школам – Київській (в Україні) та Уральській (у Росії). Свою виконавську та педагогічну діяльність Є. Блінов розпочав у Києві. Закінчивши з відзнакою Київську консерваторію (клас професора М. Геліса), з 1951 року викладав у Київському музичному училищі, Київській консерваторії, а також працював на посаді соліста Київської філармонії. З 1963 року працював у Свердловській консерваторії (з 1975 до 1988 – на посаді ректора), де став засновником кафедри народних інструментів. У 2006 році Є. Блінов повернувся до Києва, де жив та працював увесь останній період життя. За довгі роки педагогічної діяльності Є. Блінов виховав велику кількість високопрофесійних музикантів-виконавців, серед яких – Ю. Алексик, В. Ілляшевич, А. Улашли, В. Аверін, Ш. Аміров, Ю. Клепалов та багато інших [4, с. 150].

Визначною рисою виконавської школи Є. Блінова є насамперед найвищий рівень віртуозної майстерності: виняткова легкість та рухливість у виконанні найскладніших епізодів, чіткість та ясність звучання технічних пасажів, бездоганна рівність у тремолованні, що надає особливого звучання епізодам кантиленного характеру – все це притаманне індивідуальному виконавському стилю Є. Блінова та його учням – творчим послідовникам. Саме завдяки цим професійним якостям його по праву можна вважати неперевершеним майстром виконання творів світового класичного репертуару. Слід відзначити блискуче виконання ним у дуєті з піаністкою Іскриною Матвєєвою Фантазії на тему з опери Ж. Бізе «Кармен»

П. Сарасате, «Угорської рапсодії № 2» Ф. Ліста та багатьох інших творів золотого фонду класичної музики.

Особливу увагу в процесі своєї творчої діяльності Є. Блінов приділяв створенню нового репертуару для ансамблю балалайка-фортепіано. Він є автором великої кількості різноманітних транскрипцій, обробок, перекладень та виконавських редакцій творів світової класики для балалайки, найпопулярніші з яких такі: Ф. Ліст «Угорська рапсодія № 2», Ф. Шуберт «Серенада», М. Римський-Корсаков «Пляска скоморохів» з опери «Снігуронька», С. Абреу «Бразильський карнавал» тощо. У своїй педагогічній діяльності Є. Блінов активно заохочував до творчої діяльності студентів класу балалайки. З метою розширення та оновлення народно-інструментального репертуару ним була введена в учбову програму обов'язкова дисципліна, в рамках якої викладалися основи написання обробок, перекладень та виконавських редакцій.

Завдяки особистому творчому спілкуванню Є. Блінова з українськими композиторами-сучасниками були написані такі відомі твори для балалайки, як Сюїта в 4-х частинах К. Мяскова, Варіації на тему української народної пісні, «Болеро», «Серенада» Н. Шульмана, «Угорський чардаш» Є. Зубцова та багато інших оригінальних творів [4, с. 153].

Цінним методичним спадком митця є посібник «Художні та технічні можливості балалайки» (1995), адресований композиторам, що створюють музику для балалайки, а також методичні доробки «Про систему умовних визначень у нотному записі для балалайки» (1983), «Методичні рекомендації до курсу навчання гри на балалайці» (2008), де в дуже стислій, чіткій та лаконічній формі надаються визначення понять артикуляції, штрихів, прийомів та способів гри на балалайці, а також здійснюється їх чітка систематизація.

Методичні та виконавські принципи, започатковані Є. Бліновим, протягом своєї багаторічної творчої діяльності зберігає та збагачує заслужений артист України, відомий виконавець, педагог, диригент, методист, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського Юрій Юрійович Алексик. Серед його учнів – заслужені артисти України В. Шаруєв, К. Боровський, Є. Чернокондратенко, видатний виконавець та композитор Є. Тростянський, доцент ОНМА ім. А. Нежданової А. Гриценко та багато інших відомих імен [2, с. 275].

Виконавський стиль Ю. Алексика являє вдалє поєднання довершеної віртуозної майстерності, що ґрунтується на методичних та виконавських засадах школи Є. Блінова, та емоційної яскравості, ширості у передачі почуттів. Близкучий виконавець творів класичного репертуару, він разом з тим є чудовим інтерпретатором різноманітних обробок народних пісень, а також творів сучасних композиторів.

Про активну концертно-виконавську діяльність митця свідчить велика кількість турне країнами Європи, Америки, Африки, в яких брав участь Ю. Алексик як соліст інструментального складу Ансамблю пісні та танцю Київського військового округу [6, с. 422].

Важливе місце у творчій діяльності Ю. Алексика посідає ансамблеве виконавство. Він є ініціатором створення низки творчих колективів, що працюють у різноманітних жанрово-стильових напрямках. Найвідоміший серед них – лауреат всесоюзних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів ансамбль Київської Національної філармонії «Рідні наспіви» [6, с. 421].

Значну увагу Ю. Алексик приділяє передачі своїх виконавських надбань майбутнім поколінням балалаечників-виконавців. Він є автором значної кількості науково-методичних статей з питань майстерності гри на балалайці, а також учасником численних науково-практичних конференцій та семінарів [6, с. 423].

Представниками одеської балалаечної школи, що базується на підґрунті творчих засад школи М. Геліса–Є. Блінова, є такі відомі музиканти, як Г. Шишкін, А. Гриценко та О. Мурза [4].

Геннадій Михайлович Шишкін (1928–1994) – один з провідних викладачів-балалаечників України, продовжувач традицій Київської виконавської школи на Півдні України, засновник Одеської балалаечної школи. Після закінчення Київської консерваторії ім. П. Чайковського (клас Є. Блінова), з 1961 року працював в Одеській консерваторії ім. А. Нежданової, де організував клас спеціальної балалайки. Серед його учнів – талановиті виконавці та педагоги: Дмитро Журавель, заслужений діяч мистецтв України; Анатолій Гриценко, доцент ОНМА ім. А. Нежданової, артист одеського філармонійного ансамблю народних інструментів «Мозаїка»; Іван Обревко, заслужений артист України, керівник



народно-інструментального ансамблю «Узори» Миколаївської обласної філармонії та багато інших.

Як балалаечник-виконавець Г. Шишкін вів активну концертну діяльність як соліст Одеської обласної філармонії, гастролював по містах України та країн Західної Європи з народним оркестром та у складі квартету народних інструментів «Одеса». Послідовниками педагогічних засад Г. Шишкіна, як продовжувача традицій виконавської школи, заснованої Є. Бліновим, стали Д. Журавель – у Харкові, А. Гриценко та О. Мурза – в Одесі [4, с. 154].

Відомий педагог та виконавець, випускник Одеської консерваторії ім. А. Нежданової (клас Г. Шишкіна) та асистентури-стажування Київської консерваторії ім. П. Чайковського (клас Ю. Алексика) Анатолій Васильович Гриценко – один з яскравих представників Одеської балалаечної школи. З 1982 року працював на кафедрі народних інструментів Одеської консерваторії ім. А. Нежданової. Педагогічну діяльність А. Гриценко, як і його відомі наставники – Г. Шишкін та Ю. Алексик, успішно поєднував із виконавством – в Одеському театрі музичної комедії, в Ансамблі Південної групи військ, в ансамблі «Мозаїка». Серед його талановитих випускників – яскравий представник сучасного балалаечного виконавства заслужений артист України, доцент Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової соліст сімейного квартету народних інструментів «Мурза» Олександр Анатолійович Мурза [4, с. 157].

Свій творчо-виконавський шлях О. Мурза розпочав у складі різноманітних народно-інструментальних колективів, з якими здійснив велику кількість гастрольних поїздок по Україні, а також країнами зарубіжжя. Як соліст-виконавець О. Мурза веде активну концертну діяльність в Одесі та інших містах України. Його концертні програми відзначаються великим стильовим та жанровим різноманіттям. Особливо слід відзначити яскраве виконання ним творів сучасних авторів. Блискуча техніка, досконале володіння всіма технічними засобами та новітніми прийомами звукоутворення на балалайці, бездоганне відчуття форми та композиції сучасного музичного твору, багата творча фантазія – все це робить його виконання яскравим та довершеним.

О. Мурза також є автором великої кількості транскрипцій, перекладень та виконавських редакцій для балалайки творів

сучасних авторів. Особливо слід відзначити його творчу співпрацю з видатним сучасним українським композитором, професором Одеської національної музичної академії Віктором Петровичем Власовим, твори якого завжди з великим успіхом звучать у концертних програмах О. Мурзи. У 2006 році у російському видавництві «Мир нот» вийшла збірка «Віктор Власов. П'єси для балалайки та фортепіано» редактором-упорядником, а також автором виконавських редакцій та методичних коментарів якої є О. Мурза.

З 1992 року і дотепер Олександр Анатолійович веде педагогічну діяльність в Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової, передаючи виконавський досвід студентам свого класу.

Дмитро Тодосьович Журавель – талановитий педагог-балалаечник та диригент, що зробив значний внесок у розвиток сучасного балалаєчного виконавства на Харківщині, випускник Одеської консерваторії (клас доцента Г. Шишкіна) та асистентури-стажування Ленінградського інституту культури. З 1986 до 1996 року викладав у Харківському інституті мистецтв, вів клас спеціальної балалайки, а також клас диригування. Виховав низку талановитих виконавців та педагогів, серед яких – лауреат міжнародних конкурсів, доцент ХНУМ ім. І. Котляревського Сергій Олександрович Костогриз [3, с. 48].

Павло Іванович Нечепоренко (1916–2009) – видатний музикант та педагог, народний артист СРСР. Засновник одного з провідних виконавських напрямів у балалаєчному мистецтві, що традиційно називають Московською балалаєчною школою, П. Нечепоренко народився у 1916 р. в українському місті Чигирин Київської губернії. У 1927 році родина Нечепоренків переїхала до Керчі, де і бере початок творча діяльність майбутнього видатного музиканта. Саме тут відбуваються його перші творчі кроки як соліста-балалаечника, а також керівника невеликого самодіяльного оркестру, що був організований ним при одному з клубів міста. Згодом, закінчивши Ленінградське музичне училище ім. М. Мусоргського та диригентсько-хоровий факультет Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова, П. Нечепоренко викладав балалайку на кафедрі народних інструментів Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних, де виховав цілу плеяду талановитих виконавців-балалаечників, таких як:

О. Данілов, В. Болдирєв, В. Зажигін, В. Єльчик, А. Горбачов, та багато інших [9].

Новаторство виконавської школи П. Нечепоренка полягало в удосконаленні технології звукоутворення на балалайці, що насамперед мало на меті тембральне урізноманітнення, посилення динамічних можливостей, а також акустичну диференціацію звучання балалаєчної фактури. Визначною рисою виконавської школи П. Нечепоренка є надзвичайно об'ємне, динамічно повноцінне звучання, яскраве виразне інтонування, агогічна гнучкість, велика кількість тембральних знахідок, блискуча техніка. Гра «на опорі», з підключенням ваги усієї руки, що саме і надає звучанню балалайки об'єму та динамічної повноцінності, є одним з провідних принципів школи П. Нечепоренка. Введення та широке застосування гітарних та комбінованих прийомів дало можливість для збагачення тембрального звучання балалайки. Однією з визначних тембральних знахідок П. Нечепоренка є прийом *vibrato* правої руки, що надало звучанню епізодів кантиленного характеру нового, особливого тембрального забарвлення. Водночас широке введення ним у виконавську практику одинарного *pizzicato* значно розширило віртуозно-технічні можливості інструмента балалайка [7].

Індивідуальний виконавський стиль П. Нечепоренка відзначався академічною стриманістю, відсутністю зовнішніх показних ефектів та зайвої емоційності та водночас особливою проникливістю, виразним поданням кожної окремої інтонації та яскравим тембральним різноманіттям, про що свідчать збережені аудіозаписи неперевершеного виконання ним обробок народних пісень у творчому тандемі з піаністом А. Білобоковим. Зазначені художні засади мали широке відображення і в педагогічній діяльності видатного митця.

П. Нечепоренко є автором низки популярних творів для балалайки (серед них – «Концертна фантазія» на тему української народної пісні «Від села до села»), численних транскрипцій для балалайки та фортепіано творів світової класики, а також різноманітних виконавських редакцій.

Методичні доробки П. Нечепоренка викладені у збірнику «Школа гри на балалайці» (1988), виданому у співавторстві з В. Мельниковим.

Найвидатнішим учнем П. Нечепоренка, послідовником та продовжувачем традицій його виконавської школи слід

вважати Олександра Борисовича Шалова (1927–2001) – однієї з найяскравіших постатей в історії балалаєчного мистецтва. Видатний виконавець, педагог, композитор О. Шалов є засновником Ленінградського напряму школи балалаєчного виконавства. Будучи принциповим послідовником виконавських традицій школи П. Нечепоренка, О. Шалов у своїй роботі активно впроваджував особистий педагогічний підхід, що полягав у необхідності створення умов для розвитку самостійного творчого мислення студента. За твердженням випускника його класу заслуженого артиста України Ю. Федотова, Олександр Борисович найбільше цінував творчу активність та художню ініціативу у створенні власних трактовок музичних творів студентами його класу. У своїй педагогічній роботі О. Шалов акцентував увагу найперше на досягненні емоційно виразного та художньо переконливого виконання музичного твору. За будь-якою технічною досконалістю, вважав він, має бути присутня індивідуальність виконавця, гра якого мусить не тільки викликати захоплення технічною майстерністю виконання, а й хвилювати по-справжньому.

О. Шалов є автором перекладів творів класичного репертуару для балалайки, а також великої кількості оригінальних творів, оснований на народному тематизмі, що являють собою взірць поєднання фольклорних засад та професійно-академічного підходу.

Сучасним послідовником виконавських традицій балалаєчної школи П. Нечепоренка–О. Шалова в Україні є відомий виконавець, диригент та педагог, автор численних аранжувань для оркестрів та ансамблів академічних народних інструментів різних складів, а також виконавських редакцій для балалайки творів сучасних композиторів, заслужений артист України, доцент Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Юрій Павлович Федотов. Захоплення музикою у майбутнього артиста почало проявлятися ще у шкільні роки під час відвідування шкільного самодіяльного гуртка. Далі було навчання у Дніпропетровському музичному училищі ім. М. Глінки та Ленінградській консерваторії ім. М. Римського-Корсакова у класі професора О. Шалова. Саме роки спілкування з цим видатним музикантом, за словами Юрія Павловича, стали найважливішим етапом становлення його професійної майстерності.

З 1968 року Юрій Павлович активно займається викладацькою діяльністю у Дніпропетровському училищі культури та музичних школах міста, з 1983 року викладає у Дніпропетровському музичному училищі ім. М. Глінки. За роки роботи виховав низку талановитих виконавців – лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, серед яких – А. Гелун, О. Федотов, артист Державного оркестру російських народних інструментів «Метелиця» (Санкт-Петербург) О. Камарін, доцент Ростовської державної консерваторії (академії) ім. С. Рахманінова В. Терещенко та ін. (За матеріалами, наданими Ю. Федотовим).

Особливе місце у творчій діяльності Ю. Федотова посідає сольне виконавство. Його індивідуальний виконавський стиль є яскравим прикладом синтезу двох балалаєчних шкіл – П. Нечепоренка та О. Шалова. Звуковий об'єм та динамічна повноцінність, тембральне різноманіття та технічна довершеність у виконанні різноманітних балалаєчних прийомів, що притаманне школі П. Нечепоренка, у виконавській діяльності Ю. Федотова природно поєднується з емоційною яскравістю та оригінальністю творчого мислення у створенні виконавських трактовок. Його концертні програми відзначаються широким різноманіттям та складаються з творів різних епох, стилів та жанрів – від музики бароко до творів сучасних композиторів. Особливо переконливими є його виконавські трактування творів кантиленного характеру, що відзначаються природною агогічною гнучкістю та особливим, витонченим ліризмом.

Ю. Федотов є засновником та незмінним керівником квартету струнних народних інструментів «Слов'яни», що став видатним явищем у культурному житті Дніпропетровщини та був свого часу відомим не тільки в Україні, а й далеко за її межами.

Нині Ю. Федотов продовжує активну виконавську діяльність (останні шість років – у творчому тандемі з автором статті), кожен хвилину вільного часу приділяючи вдосконаленню своєї виконавської майстерності.

**Висновки.** Узагальнюючи вищевикладене, слід відзначити, що українське балалаєчне виконавство на сучасному етапі набуває активного професійного розвитку в українському мистецькому середовищі та як невід'ємна частина української національної традиції посідає важливе місце у культурному житті сучасної України.

Професійне балалаєчне мистецтво в Україні в процесі свого розвитку увібрало у себе риси всіх провідних виконавських шкіл – П. Нечепоренка, О. Шалова, Є. Блінова. Кожен з цих напрямів має власну специфіку, характерні риси, закладені у педагогічних та методичних принципах, що відображають індивідуальний творчий підхід його засновника. Але не можна говорити про їх чітку диференціацію, адже всі вони існують та мають свій подальший розвиток у контексті загального розвитку народно-інструментального мистецтва України в тісному взаємозв'язку з іншими виконавськими напрямами та школами. В наш час відбувається процес певного зближення та взаємозбагачення всіх виконавських напрямів балалаєчного мистецтва. Цьому сприяє активний обмін професійним досвідом, що відбувається в процесі творчого спілкування його провідних митців – викладачів та виконавців. Проведення конкурсів та фестивалів народно-інструментального мистецтва, участь у наукових семінарах та майстер-класах провідних фахівців цієї спеціалізації, їх наукові та методичні доробки, а також активна концертна діяльність відомих українських виконавців – заслужених артистів України Олександра Мурзи, Юрія Федотова, Юрія Алексика та інших талановитих балалаєчників-виконавців – все це сприяє не тільки активному розвитку українського професійного балалаєчного виконавства, а й популяризації всього українського народно-інструментального мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексик Ю. До проблеми гнучкості виконавського апарату балалаєчника. *Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 2015 р. Київ–Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2015. С. 53–59.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : монографія. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 594 с.
3. Данилов А. Школа новаторства, школа життя П.И. Нечепоренка (К століттю со дня рождення). Александр Данилов : *website*. URL: [http://www.danilovrostov.ru/article\\_25.pdf/](http://www.danilovrostov.ru/article_25.pdf/) (дата звернення: 18.10. 2021).
4. Конов В. Жизнь, посвященная балалайке. *Musicus*. 2017. № 2. URL: [http://old.conservatory.ru/files/Musicus\\_50\\_Konov.pdf](http://old.conservatory.ru/files/Musicus_50_Konov.pdf) (дата звернення: 26.09.2021).
5. Костогриз С. Виконавство на балалайці Харківщини як складник українського музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав-

ства : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 254 с.

6. Кунгуров А. Павел Иванович Нечепоренко. Анатолий Кунгуров : *вебсайт*. URL: [https://ankungurov.ru/music/balalaika/pavel\\_ivanovich\\_necheporenko/](https://ankungurov.ru/music/balalaika/pavel_ivanovich_necheporenko/) (дата звернення: 07.09.2021).

7. Мурза О. Наследование традиций Киевской балалаечной школы в творческой деятельности Г.М. Шишкина и А.В. Гриценко. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. 2013. Вип. 18. С. 248–259.

8. Пересادا А. Справочник балалаечника. Москва : Советский композитор, 1977. 223с.

9. Шестеренко І. Педагогічні та виконавські принципи балалаечника Юрія Алексика. *Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 2015 р. Київ–Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2015. С. 413–425.*

#### REFERENCES

1. Aleksyuk, Yu. (2015). Do problemy hnučkosti vykonavskoho aparatu balalaiechnyka [To the problem of flexibility of the performing apparatus of the balalaika player]. Performing musicology of the academic folk-instrumental art of Ukraine: Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference. Kyiv–Nizhyn, PP Lysenko M.M. Pp. 53–59 [in Ukrainian].

2. Davydov, M. (2010). Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola): monohrafiia [History of the performance on folk instruments (Ukrainian academic school): treatise]. Lutsk: OJSC “Volyn Regional Printing House”. 594 p. [in Ukrainian].

3. Danylov, A. Shkola novatorstva, shkola zhyzny P.Y. Necheporenka (K stoletyiu so dnia rozhdennia) [School of innovation, school of life of P.I. Necheporenko (To the centenary of his birth)]. Alexandr Danilov: website. Retrieved from: [http://www.danilovrostov.ru/article\\_25.pdf](http://www.danilovrostov.ru/article_25.pdf) / (Last accessed: 18.10.2021) [in Russian].

4. Konov, V. Zhyzn. Posviashchennaia balalaie [Life dedicated to the balalaika]. Musicus. 2017. No. 2. Retrieved from: [http://old.conservatory.ru/files/Musicus\\_50\\_Konov.pdf](http://old.conservatory.ru/files/Musicus_50_Konov.pdf) / (Last accessed: 26.09.2021) [in Russian].

5. Kostohryz, S. (2017). Vikonavstvo na balalaitsi Kharkivshchini yak skladova ukrayins'kogo muzichnogo mistetstva: dis. ... kand. mistetstvoznavstva: 17.00.03. Kharkiv. Nats. un-t mistetstv im. I.P. Kotlyarevs'kogo [Performance on the balalaika in Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art: dis. ... cand. of Art History: 17.00.03. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts]. Kharkiv. 254 p. [in Ukrainian].

6. Kunhurov, A. Pavel Yvanovych Necheporenko [Pavel Ivanovych Necheporenko]: Anatoly Kungurov: website. Retrieved from: [https://ankungurov.ru/music/balalaika/pavel\\_ivanovich\\_necheporenko/](https://ankungurov.ru/music/balalaika/pavel_ivanovich_necheporenko/) (Last accessed: 07.09.2021) [in Russian].

7. Murza, O. (2013). Nasledovanye tradytsyi Kyevskei balalaichnoi shkoly v tvorcheskoi deiatelnosti H.M. Shyshkyna y A.V. Hrytsenko [Inheritance of the traditions of the Kiev balalaika school in the creative activity of G.M. Shishkin and A.V. Gritsenko]. *Musical art and culture: Scientific Bulletin A.V. Nezhdanova Odessa National Academy of Music*. Issue 18. pp. 248–259 [in Russian].

5. Peresada, A. (1977). Spravochnyk balalaichnyka [Balalaika Handbook]. Moscow: Sovetskyi kompozytor. 223 p. [in Russian].

6. Shesterenko, I. (2015). Pedahohichni ta vykonavski pryntsyipy balalaichnyka Yuriiia Aleksyka [Pedagogical and performing principles of balalaika player Yuri Aleksik]. *Vykonavske muzykoznavstvo akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf., 2015 r. Kyiv–Nizhyn* : PP Lysenko M.M. S. 413–425 [in Ukrainian].



УДК 784; 78.071.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-23>**Ольга Василівна Борин**

ORCID: 0000-0001-9796-6191

аспірантка кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника»

oliaborin@gmail.com

## РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОКСАНИ ЛІСОВСЬКОЇ

**Мета роботи** — висвітлити процес розвитку дитячої вокальної творчості крізь призму професійної діяльності відомої прикарпатської педагогині Оксани Лісовської, окреслити основні підходи до роботи з дітьми, розкрити багатогранність та різновекторність професії музиканта-педагога. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системного підходу, методів аналізу та синтезу, систематизації теоретичних даних та інтерв'ю. У роботі здійснено комплексний аналіз професійної діяльності Оксани Лісовської щодо розвитку дитячої вокальної творчості та досліджено роль особистості педагога в творчому становленні молодого покоління. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у науковій літературі окреслено творчий внесок та педагогічну діяльність української співачки, композиторки, педагогині, журналістки, телеведучої, заслуженої працівниці культури України Оксани Лісовської щодо розвитку вокального виконавства дітей. **Висновки.** Вокальне виконавство дітей є неповторним багатством духовної культури українського народу, джерелом розвитку і примноження сучасної музичної культури. В процесі взаємодії педагога з вихованцями у сфері музичного виконавства відбувається формування особистісних якостей дітей та розвиток соціально прийнятних навичок і вмінь. Професія педагога з вокалу являє собою нероздільну єдність педагогіки та вокального мистецтва, а також вимагає широкого комплексу загальнопедагогічних і спеціальних здібностей. Задля належного розвитку цих здібностей необхідною є активна творча діяльність, що не лише сприяє виявленню вже сформованих, а й може відкрити потенційні здібності вихованця та надалі й розвинути їх. Досвід Оксани Лісовської, яка нещодавно відзначила 20-річчя своєї діяльності у зразковій вокальній студії «Ліра» при Палаці культури «Мінерал» (м. Калуш), показує, що

професія музиканта-педагога уособлює не лише наявність професійної фахової підготовки, а й володіння творчим підходом у роботі з вихованцями з урахуванням різновекторності творчого процесу на основі індивідуальних, вікових особливостей та музично-вокальних здібностей вихованців.

**Ключові слова:** вокальне виконавство, дитяча вокальна творчість, професійна діяльність педагога, педагог-музикант, вокальне мистецтво.

*Boryn Olha Vasylivna, Postgraduate Student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”*

### **Development of children’s vocal creativity through the prism of Oksana Lisovska’s professional activity**

**Research objective** of the work is to highlight the process of development of children’s vocal creativity through the prism of professional activity of the famous Carpathian pedagogue Oksana Lisovska, to outline the main approaches to working with children, to reveal the versatility and diversity of the profession of musician-teacher. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach, methods of analysis and synthesis, systematization of theoretical data and interviews. A comprehensive analysis of Oksana Lisovska’s professional activity on the development of children’s vocal creativity is carried out in the work and the role of the teacher’s personality in the creative formation of the younger generation is investigated. **The scientific novelty** is that for the first time in the scientific literature the creative contribution and pedagogical activity of the Ukrainian singer, composer, pedagogue, journalist, TV presenter, Honored Worker of Culture of Ukraine Oksana Lisovska on the development of children’s vocal performance is outlined. **Conclusions.** Children’s vocal performance is a unique wealth of spiritual culture of the Ukrainian people, a source of development and multiplication of modern musical culture. In the process of interaction of the teacher with the pupils in the field of musical performance there is a formation of personal qualities of children and development of socially acceptable skills and abilities. The profession of vocal teacher is an inseparable unity of pedagogy and vocal art, and requires a wide range of general pedagogical and special abilities. For the proper development of these abilities, active creative activity is necessary, which not only contributes to the identification of already formed, but can also discover the potential abilities of the pupil and further develop them. The experience of Oksana Lisovska, who recently celebrated the 20th anniversary of her activity in the exemplary vocal studio “Lira” at the Palace of Culture “Mineral” (Kalush), shows that the profession of musician-teacher embodies not only the presence of professional training, but also the mastery of a creative approach to work with students, taking into account the diversity of the creative process based on individual, age and musical and vocal abilities of students.

**Key words:** vocal performance, children’s vocal creativity, professional activity of a teacher, musician-teacher, vocal art.

**Актуальність теми дослідження.** У сучасному українському суспільстві все більше постає потреба у творчому зростанні особистості. Важливість формування високого рівня творчого потенціалу вихованців в умовах мистецьких шкіл та студій зумовлена не тільки потребою суспільства у залученні дітей до творчого розвитку, а й новими можливостями, які з'являються в час стрімких змін, що спричинені глобалізаційними процесами. Вихованці шкіл музично-естетичного спрямування мають змогу репрезентувати свої творчі здобутки у межах школи чи міста. Водночас у них є безліч можливостей проявити себе на численних конкурсах та фестивалях (як українських, так і міжнародних), брати участь у телевізійних програмах та телешоу. Завдяки різноманітним інтернет-платформам про їхню творчість можуть дізнатись не тільки жителі України, але й будь-якого куточка світу.

У сучасному мистецькому просторі діти неабияк потребують допомоги досвідченого наставника, який може на належному рівні спрямувати їх до досягнення успіху в музичній сфері. Це, своєю чергою, зумовлює актуальність нашого дослідження. У працях видатних музикознавців та педагогів (Б. Яворського [14], Н. Ветлугіної [3], Н. Гребенюк [4], О. Олексюк [10] та ін.) ми знаходимо основні положення щодо важливості активізації творчого потенціалу юних виконавців у системі професійної вокальної підготовки та ролі професійного підходу педагога до музично-творчого процесу. Проте, на нашу думку, вищезазначені дослідження потребують доповнення та розгляду під новим кутом з урахуванням особливостей сучасного дитячого вокального мистецтва.

**Мета дослідження** – висвітлити процес розвитку дитячої вокальної творчості крізь призму професійної діяльності відомої прикарпатської педагогині Оксани Лісовської, окреслити та охарактеризувати основні підходи до роботи з дітьми, розкрити багатогранність та різновекторність професії музиканта-педагога.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у науковій літературі окреслено творчий внесок та педагогічну діяльність української співачки, композиторки, педагогині, журналістки, телеведучої, заслуженої працівниці культури України Оксани Лісовської щодо розвитку вокального виконавства дітей.

**Виклад основного матеріалу.** Музично-творчі здібності є одним з найважливіших компонентів загальної структури особистості. Їхній розвиток впливає на формування особистості дитини загалом. Систематичні заняття з вокалу сприяють розвитку музичних здібностей. Від того, наскільки використовуються ці можливості у дитинстві, залежить творчий потенціал дорослої людини. Тому, на думку багатьох науковців, постать педагога, рівень його професіоналізму, майстерності, уміння взаємодіяти з дітьми, підтримати та відкрити творчий потенціал відіграє вирішальну роль у процесі творчого становлення юних артистів.

Зокрема, відомий музикознавець і педагог Б. Яворський висував на перше місце у вихованні майбутньої особистості формування творчих здібностей. На його думку, «...педагог-музикант повинен не тільки навчати, але й виховувати», що необхідно «виробляти з дитини не пасивного споглядача життя, а її активного учасника, творчого будівника майбутнього» [14, с. 132]. Учений зазначає, що процес становлення музичної творчості дитини складається з п'яти послідовних етапів: накопичення вражень; спонтанного вираження творчого начала в зорових, сенсорно-моторних і мовних виявах (колективна творчість); рухових, мовних та музичних імпровізацій, ілюстративності у малюванні; створення власних композицій, які є відображенням художнього вираження; музичної творчості та написання пісень [1, с. 26]. Від педагога-музиканта Б. Яворський насамперед вимагав глибокого розуміння психологічних особливостей своїх вихованців, уміння тонко здійснювати вплив та дбайливо вирощувати навіть дуже незначний талант. На його думку, педагогічний вплив повинен пробуджувати активність та прагнення до саморозвитку. Тому з часом педагог має ставати своєму учневі все більш «непотрібним» [1, с. 30].

Своєю чергою дослідниця Н. Ветлугіна зауважує, що необхідність музичного виконавства для музичного розвитку дитини не потребує доказів, адже ця практична діяльність природно та міцно входить у життя дитини в різних формах — як спонтанні прояви або ж у вигляді організованих занять. Проте не кожне виконання відповідає естетичним вимогам. На думку вченої, основною якістю, яка дозволяє вважати виконання твору естетичним, є його виразність, тобто здатність безпосередньо і щиро передати емоційний зміст музики,

зберігши при цьому індивідуальну своєрідність у співі та русі, передавши інтонаційну чистоту та точність рухів [3, с. 63]. Вона також зазначає, що «...жоден вид музичної діяльності дітей не може успішно формуватися без розвинутої музичної сприйнятливості, а вона виховується за умови спеціального, послідовного й обґрунтованого керівництва, яке, звичайно, здійснити нелегко, адже потрібен гнучкий, чуйний і кваліфікований підхід до дитини» [3, с. 61].

На думку дослідниці Н. Гребенюк, фахівцем з вокально-педагогічної діяльності можна вважати лише ту людину, котра здатна вирішувати конкретні вокально-педагогічні питання та охоплювати аналізом увесь комплекс навчально-виховних проблем. Саме такий аналіз є проявом професійного мислення, що полягає у використанні теоретичних, методичних знань і вокально-педагогічних прийомів та методів відповідно до конкретної ситуації, урахуваючи особливості певного етапу навчального процесу; критичній оцінці власної поведінки, труднощів та невдач, які ускладнюють шлях до професійної та загальнопедагогічної майстерності; враховуванні індивідуальних психофізіологічних, вікових особливостей та музично-вокальних здібностей вихованця. Учена стверджує, що «...для успішної вокально-педагогічної діяльності однаково необхідна обізнаність як із положеннями педагогіки, так і зі специфікою вокально-виконавської творчості; найтісніший взаємозв'язок вокально-теоретичних знань, умінь і навичок виконавської творчості із закономірностями вокально-педагогічної діяльності» [4, с. 20].

Педагогиня О. Олексюк акцентує увагу на тому, що ефективність музично-виховного процесу залежить від майстерності музиканта-педагога та ставлення учнів до свого наставника. «Професійна діяльність музиканта-педагога поєднує педагогічну, виконавську, дослідницьку, комунікативну та інші види діяльності, що синтезуються у загальнопрофесійних і спеціальних музичних здібностях, знаннях, уміннях і якостях. Неабияке значення має й гуманістична спрямованість діяльності музиканта-педагога, що полягає у ставленні до дитини як до найвищої цінності», — зазначає дослідниця [10, с. 172]. Яскравим прикладом такої роботи є професійна діяльність відомої прикарпатської педагогині Оксани Лісовської.

Вона розпочала свою творчу діяльність як співачка, котра активно концертувала, а також створювала власні музичні композиції, які досі слухають і люблять прикарпатські слухачі. Фахову музичну освіту О. Лісовська здобула в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського по класу фортепіано, а також додатково з вокалу у відомої педагогині, музикознавиці, членкині Національної Спілки композиторів України Олександри Турянської, в якій перейняла цінний педагогічний досвід. Одразу після закінчення училища О. Лісовська здобула свій перший досвід роботи з дітьми, адже близько восьми років працювала вчителем гри на фортепіано у музичній школі.

Педагогиня наголошує: «Окрім музичної освіти, я закінчила факультет психології. Освіта педагога і психолога, а також фахова музична освіта давали гідну музичну практичну і теоретичну базу для того, щоб навчати дітей вокального мистецтва. Мені завжди подобалось працювати з дітьми, особливо з маленькими, саме через момент зацікавлення, «закохування» у музику» [2]. Зрештою, у 2000 році О. Лісовська вирішила створити власну вокальну студію, яка діє дотепер, та поєднувати творчість і педагогічну діяльність. Вона пригадує: «У мене був сольний концерт у Палаці культури «Юність» (м. Калуш), де виступали мої учні: половину концерту співали вихованці студії «Ліра», а половину концерту я. Але потім мені стало цікавіше займатись з дітьми, аніж співати самій, тому що для мене, як для автора пісень, відкривалась ширша палітра. Написати пісню для себе — то було доволі вузько, а коли писалось щось таке, що на себе не приміряєш за тематикою чи манерою співу, — тоді її виконували діти. І це множилось на дітях. Потім я взагалі для себе перестала писати, тому що кожна дитина якийсь давала поштовх, натхнення. І таким чином, пісні, котрі писались персонально для певних дітей, тепер уже як багаж студії переходять з покоління в покоління так, як то прийнято» [2].

О. Лісовська проводить заняття вокалу лише з дітьми, адже, на її думку, вони наділені особливою позитивною енергією, і це дуже надихає. Наставниця ділиться зі своїми підопічними не лише досвідом у вокальному виконавстві. У зразковій вокальній студії «Ліра» при Палаці культури «Мінерал» (м. Калуш) діти розвиваються також як актори та знайомляться

з тонкощами цієї професії. «Діти розуміють, що таке побудувати сценарний хід. Коли відбуваються наші концерти, діти самі їх ведуть. Тобто «Ліра» – це не зовсім вокальна школа, це швидше школа естетичного виховання в значно ширшому сенсі: акторки, режисерки і педагогині» [2].

На її думку, позашкільні заклади освіти мають велике значення у розвитку не лише творчої, а й особистості загалом. Адже дитина, яка є захопленою чимось, яка має хобі, улюблене заняття, має можливість реалізовувати свої таланти і відкривати свою творчу багатогранність. Заняття з вокалу є гарним проведенням часу, яке виховує вміння дружити та вболівати за інших. Тобто саме середовище відіграє дуже вагомий роль. О. Лісовська вважає, що діти, котрі вибрали заняття з музики, вибрали прекрасне.

Щодо репертуару, вона схиляється до думки, що задля одержання належних результатів у процесі творчої діяльності завжди потрібно йти на компроміс. Значною мірою діти самі вибирають пісні, особливо старшого шкільного віку. Проте ініціатива йде не лише від них. У вокальній студії «Ліра» є певна напрацьована база пісень, які написані для дітей О. Лісовською, є пісні, що подаровані такими відомими співачками, як Оксана Романюк, Світлана Весна, Марта Шпак та ін. Це, своєю чергою, формує багаж, з яким можна працювати. Також діти досить часто пропонують виконувати українські популярні пісні. Останнім часом в Інтернеті з'явилося дуже багато фонограм і пісень, які діти люблять і хочуть співати. В цьому плані особливу роль займають доробки пісень для дітей Лесі Соболевської, Ігора Іванціва, Наталії Май, Ігора Білика та ін.

Вихованці вокальної студії «Ліра» сильно вмотивовані до участі в різноманітних конкурсах, адже насамперед це нові враження. Звичайно, що перед виступами на конкурсах діти завжди відчувають страх. Щодо цього О. Лісовська зазначає: «Це є нормально і дуже правильно. Безстрашність – це якась патологія. Хвилювання перед виходом на сцену, навіть якщо це не конкурс, – природне явище» [2]. Також, на її думку, перемога на конкурсі не має бути єдиною ціллю. «Хотіти перемогти – це добре, не можна їхати на конкурс, не думаючи про перемогу. Проте діти дуже часто їхали на конкурси саме за емоціями, за враженнями і за досвідом. Бо послухати інших учасників – це дуже надихнутись» [2]. Також для своїх учнів

педагогиня організовує різноманітні заходи та концерти, на яких діти мають змогу показати результати своєї праці.

Окрім педагогічної діяльності, О. Лісовська є керівником редакції музичних, розважальних та пізнавальних програм на Івано-Франківському обласному телебаченні «Галичина». Вона формує блок «Музика на «Галичині», створює та веде програми «Поговоримо про музику», «Живи яскраво», «Сьомий поверх» (у парі з Любомиром Белеєм), «Країна на запах» (у парі з Юлією Юзків), низку не циклічних передач та фільмів [9]. Значним її досягненням є втілення в життя низки дитячих музичних телепроектів, які люблять прикарпатські глядачі та які неабияк сприяють активному розвитку дитячої вокальної творчості: «Спробуй наживо», «Веселий нотний стан», постановка та екранізація численних мюзиклів («Казка гірських вітрів», «Дива пташиного подвір'я», «Діти, квіти, чудеса» та ін.) [2].

Завдяки наполегливій праці Оксани Омелянівни не лише вихованці вокальної студії «Ліра», а й вокалісти зі всього Прикарпаття мають можливість перейняти цінний досвід роботи на телебаченні та взяти участь у різноманітних телевізійних проєктах. Одним з них є «Спробуй наживо», який вона зреалізувала разом з його ідейниками Богданом Ткачуком і Степаном Єднаком. Основна ідея програми полягає в тому, що діти виконують композиції наживо під супровід оркестру. Задля того щоби виступити в омріяному проєкті, діти наполегливо готуються, а також беруть участь у численних репетиціях разом із професійними музикантами. Телевізійна програма «Спробуй наживо» існує уже понад 13 років, у ній взяли участь близько сотні юних артистів зі всього Прикарпаття. Ще однією цікавою дитячою телепрограмою, яка виходить в ефірі ОТБ «Галичина», є «Веселий нотний стан». Це хіт-парад з готових музичних відеороликів, які знімаються на різноманітних дитячих фестивалях та на проєкті «Спробуй наживо». За словами О. Лісовської, «Веселий нотний стан» виник як потреба популяризувати дитячу творчість, дати дітям можливість та стимул розвиватись» [2].

Педагогиня докладает неабияких зусиль, аби її підопічні розвивались всесторонньо, адже це є ключем до становлення творчої особистості та дає дітям можливість відкривати для себе все нові горизонти та підкорювати їх. І це приносить свої результати, адже багато вихованців вокальної студії



«Ліра» досягнули значного успіху у своїй творчій діяльності. Зокрема, Марійка Михайлик (сценічне ім'я – Марічка Чічкова), навчаючись у юному віці вокального мистецтва у студії «Ліра», також відвідувала музичну школу (клас фортепіано) та багато концертувала. Згодом вона стала однією із солісток львівського фольк-бенду “Torban”, який розпочав свою творчу діяльність у 2016 році. Учасники гурту виконують традиційну українську музику: шукають старі народні пісні, створюють власне аранжування, не змінюючи при цьому оригінальні форми, тексти та ритми пісень [11]. У 2018 році гурт “Torban” презентував свій дебютний альбом «Весна». Збірка налічує вісім композицій та складається з народних обрядових співанок: колядок, веснянок, весільних пісень. Над альбомом музиканти працювали протягом двох років, поєднуючи народні пісні та свої авторські аранжування, що створені за допомогою ліри, гітари, концертіно, гуцульського бубна та, звичайно, голосів солісток [15].

Незважаючи на те, що підопічна О. Лісовської не навчалася народного співу у «Лірі», педагогиня впевнена, що навчання у вокальній студії неабияк посприяло становленню Марійки як різножанрової співачки, адже саме там дівчина «отримала любов до сцени, любов до музики і любов до експериментів» [2]. «І все таки вона чула народну пісню, – резюмує пані Оксана, – адже у студії «Ліра» є музичний талісман – українська народна пісня «Сонечко сходить», якої свого часу мене навчила моя вчителька Олександра Мар'янівна Турянська, і для мене вона є еталоном народної пісні, як і Турянська еталоном вчительки. І цієї пісні я вчила одних дітей, а інші її слухали і все одно всі, хто випустився, всі її співають: у різній манері, в різний спосіб» [2]. Марічка підтримує тісний зв'язок зі своєю наставницею та постійно обмінюється творчими ідеями.

Значних висот досягла ще одна учениця О. Лісовської – Ілона Опікула. Під керівництвом наставниці дівчина стала лауреатом та володаркою Гран-прі багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів. Після закінчення школи вона вступила на вокальний факультет Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Одразу після закінчення навчання вирішила відкрити власну вокальну студію у місті Львові – “Golden Voice” [12]. О. Лісовська радіє успіхам своєї учениці та додає таке: «Мені дуже приємно, що Ілона почала ще й писати музику, почала писати пісні. Вона

пише для себе, вона пише для своїх учнів. Неймовірно приємно, що така талановита співачка виявилася такою талановитою вчителькою. І зараз, коли я на конкурсах чую її учнів, то завжди жартую, що я творча бабуся» [2].

Христина Дутчак є одним з найвпізнаваніших імен серед випускників вокальної студії «Ліра». Під керівництвом Оксани Омелянівни дівчина стала лауреатом безлічі пісенних конкурсів та фестивалів. У 2011 році юна співачка взяла участь у Національному відборі Дитячого пісенного конкурсу Євробачення (Junior Eurovision Song Contest). Вона виконувала композицію «Мольфар», яку для неї написала О. Лісовська, та з-поміж сотні учасників посіла почесне п'яте місце [2]. Христина не зупинилась на досягнутому і у 2012 році з'явилась на екранах телеканалу «1+1» у першому сезоні дитячого телешоу «Голос. Діти». На сліпих прослуховуваннях вона виконала пісню Bon Jovi “It’s my life”. Дівчина розвернула одразу два крісла і для подальшої участі у проєкті вибрала команду Тіни Кароль [8]. У 2017 році вона стала учасницею телешоу «Голос країни», заспівавши композицію Birdy “Strange birds”, та знову потрапила до команди Тіни Кароль [13]. Свій творчий шлях дівчина продовжила у Львові, де зараз активно займається творчою діяльністю.

Сьогодні О. Лісовська продюсує підлітковий гурту «Газдиньки», який є лауреатом численних музичних премій. Зокрема, колектив став лауреатом першої премії на Міжнародному фестивалі молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина-2019» [5] та володарем Гран-прі фестивалю «Свято» [6]. Гурт виконує українські народні пісні у форматі a cappella, що власне є їхньою фішкою, адже завдяки цьому «Газдиньки» стали впізнаваними і тому активно концертують. «Дівчата розбудили в мені аранжувальницю і зараз мені дуже подобається займатись аранжуванням народних пісень, я просто в цьому кохаюся, тону і плаваю», – ділиться педагогиня [2]. «Коли виходять красиві дівчата, співають народну пісню, причому веселу, ще й артистично – це справляє незабутнє враження. <...> Вони хотіли, щоб це було красиво, професійно та естетично. І головне, що я собі ставила за мету – це те, щоб діти любили те, що вони роблять» [2]. Учасниці колективу не лише виконують обробки народних пісень, а й активно долучаються до процесу їхнього створення.

**Висновки.** Вокальне виконавство дітей є неповторним багатством духовної культури українського народу, джерелом розвитку і примноження сучасної музичної культури. В процесі взаємодії педагога з вихованцями у сфері музичного виконавства відбувається формування особистісних якостей дітей та розвиток соціально прийнятних навичок і вмінь.

Професія педагога з вокалу являє собою нероздільну єдність педагогіки та вокального мистецтва, а також вимагає широкого комплексу загальнопедагогічних і спеціальних здібностей. Задля належного розвитку цих здібностей необхідною є активна творча діяльність, що не лише сприятиме виявленню вже сформованих, а й може відкрити потенційні здібності вихованця та надалі й розвинути їх. Досвід Оксани Лісовської, яка нещодавно відзначила 20-річчя своєї діяльності у зразковій вокальній студії «Ліра» при Палаці культури «Мінерал» (м. Калуш), показує, що професія музиканта-педагога уособлює не лише наявність професійної фахової підготовки, а й володіння творчим підходом до роботи з вихованцями з урахуванням різновекторності творчого процесу на основі індивідуальних, вікових особливостей та музично-вокальних здібностей вихованців.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афанасьєв Ю.Л., Джура О.Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2009. 128 с.
2. Борин О.В. Інтерв'ю з Оксаною Лісовською. 20 травня 2021 року. *Архів автора*.
3. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. Київ : Музична Україна, 1978. 256 с.
4. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. 30 с.
5. Гук А. Калуський гурт «Газдиньки» переміг на Міжнародному пісенному фестивалі «Молода Галичина». *0342.ua – Сайт міста Івано-Франківська*. 13.07.2019. URL: <https://www.0342.ua/news/2452126/kaluskij-gurt-gazdinki-peremig-na-miznarodnomu-pisennomu-festivali-moloda-galicina> (дата звернення: 08.10.2021).
6. «Газдиньки» стали володарями головного Гран-прі фестивалю «Свято». *КалушNews.City*. 15.01.2021. URL: <https://kalushnews.city/articles/122353/gazdinki-stali-volodaryami-golovnogo-gran-pri-festivalyu-svyato> (дата звернення: 08.10.2021).
7. Івано-Франківське обласне телебачення «Галичина». URL: <https://www.youtube.com/c/tvGalychyna/playlists> (дата звернення: 30.09.2021).

8. Кристина Дутчак. “It’s my life”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MgICCWzZe2A> (дата звернення: 07.10.2021).

9. Оксана Лісовська – завідувачка редакції музичних, розважальних та пізнавальних програм. Офіційний сайт Івано-Франківського обласного телебачення «Галичина». URL: <https://galtv.if.ua/people/oksanalisovska> (дата звернення: 30.09.2021).

10. Олексюк О.М. Музична педагогіка : навчальний посібник. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 188 с.

11. Ониськів М. Їх порівнюють з ДахаБраха. Про folk band “Torban” розповідає його солістка – калушанка Марічка Чічкова. *KalushNews.City*. 09.04.2018. URL: <https://kalushnews.city/articles/3389/ih-porivnyuyut-z-dahabraha-pro-folk-band-torban-rozpovidae-jogolisticka-kalushanka-marichka-chichkova> (дата звернення: 04.10.2021).

12. Студія вокального мистецтва “Golden Voice”. Офіційний сайт. URL: <https://golden-voice.lviv.ua> (дата звернення: 07.10.2021)

13. Христина Дутчак. “Strange birds” – вибор вслепую. Голос країни. 7 сезон. 05.03.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1jStJ6bGobM> (дата звернення: 07.10.2021).

14. Яворський Б.Л. Воспоминания, статьи и письма: в 2-х т. / ред.-состав. И.С. Рабинович ; под общ. ред. Д.Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Советский композитор, 1972. Т. 1. 720 с.

15. Torban – Весна (Альбом). *Нотатки про українську музику*. 26.03.2018. URL: <https://notatky.com.ua/torban-vesna-lp/> (дата звернення: 04.10.2021).

### REFERENCES

1. Afanasiev, Yu.L., Dzhura O.F. (2009). *Professional training of a musician: a lesson of Boleslaw Jaworski*. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

2. Boryn, O.V. (2021, May 20). *Interview with Oksana Lisovska*. Author’s archive [in Ukrainian].

3. Vetluhina, N.O. (1978). *Musical development of the child*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

4. Hrebeniuk, N.Ye. (2000). *Vocal and performing creativity*. (Doctoral dissertation). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

5. Huk, A. (2019, July 13). Kalush band “Gazdynky” won the International Song Festival “Moloda Halychyna”. *0342.ua – Sait mista Ivano-Frankivska*. Retrieved from: <https://www.0342.ua/news/2452126/kaluskij-gurt-gazdinki-peremig-na-miznarodnomu-pisennomu-festivali-moloda-galicina> [in Ukrainian].

6. “Gazdynky” became the owners of the main Grand Prix of the festival “Sviato”. (2021, January 15). *KalushNews.City*. Retrieved from: <https://kalushnews.city/articles/122353/gazdinki-stali-volodaryami-golovnogogo-gran-pri-festivalyu-svyato> [in Ukrainian].

7. Ivano-Frankivsk regional television “Halychyna” (videorecording). Retrieved from: <https://www.youtube.com/c/tvGalychyna/playlists> [in Ukrainian].

8. Krystyna Dutchak. “It’s my life” (videorecording). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MgICCWzZe2A> [in Ukrainian].
9. Oksana Lisovska – Head of Music, Entertainment and Cognitive Programs. *Official site of Ivano-Frankivsk regional television “Halychyna”*. Retrieved from: <https://galtv.if.ua/people/oksanal-isovska> [in Ukrainian].
10. Oleksiuk, O.M. (2006). *Music pedagogy*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
11. Onyskiv, M. (2018, April 9). They are compared to Dahabrah. Marichka Shishkova, a soloist from Kalush, tells about the folk band “Torban”. *KalushNews.City*. Retrieved from: <https://kalushnews.city/articles/3389/ih-porivnyuyut-z-dahabraha-pro-folk-band-torban-rozpovidae-jogo-solistka-kalushanka-marichka-chichkova> [in Ukrainian].
12. Vocal art studio “Golden Voice”. *Official site*. Retrieved from: <https://golden-voice.lviv.ua> [in Ukrainian].
13. Khrystyna Dutchak. “Strange birds” – blind choice. Voice of the Country, season 7 (videorecording). (2017). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=1jStJ6bGobM> [in Ukrainian].
14. RabyNovych, Y.S., Shostakovycha, D.D. (Eds). (1972). Iavorskyi B.L. Memories, articles and letters. Moskov: All-Union Publishing House “Sovetskyi kompozytor”, Vol. 1 [in Russian].
15. Torban – Vesna (Album). (2018, February 26). *Notatky pro ukrainsku muzyku*. Retrieved from: <https://notatky.com.ua/torban-vesna-lp/> [in Ukrainian].

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувалися і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)<sup>1</sup>.

**Статті приймаються українською, англійською та російською мовами.**

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публі-

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

кацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: [editor@music-art-and-culture.com](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексті йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

#### Структура статті

##### 1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*,

ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для



формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

#### 6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» 7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано поси-

ланню на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

### **Технічне оформлення**

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.  
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива про-блема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей істо-рії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## ОГОЛОШЕННЯ

Втрачене свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці» (серія КВ № 339 від 25 грудня 1993 року), засновником якого є Українська академія мистецтва (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), вважати недійсним.

**Ректор**

**Олександр ЦУГОРКА**

## НОТАТКИ

## НОТАТКИ

## НОТАТКИ

*Українською та англійською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 5 від 15 грудня 2021 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від  
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-  
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 16,95.  
Ум. друк. арк. 17,21. Зам. № 0922/372  
Підписано до друку 16.12.2021. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.